BALYS SRUOGA

RAŠTAI

SEPTYNIOLIKA TOMŲ

■

LIETUVIŲ LITERATŪROS IR TAUTOSAKOS INSTITUTAS

BALYS SRUOGA

RAŠTAI

DEŠIMTAS TOMAS
TEATRO KRITIKA
1911–1929

■

VILNIUS ■ LLTI ■ 2005

UDK 888.2
Sr21

Sudarė
ALGIS SAMULIONIS
(1936–1994)
Parengė
DONATA LINČIUVIENĖ

■

Viršelyje panaudotas dailininko
TELESFORO KULAKAUSKO
piešta portretas

Redagavo
DONATA LINČIUVIENĖ
Dailininkas
† VYTAUTAS VALIUS

Knygos leidimą parėmė Lietuvos Respublikos kultūros ministerija

© Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2005
© Dailininkas Vytautas Valius, 2005
© Vertimas iš vokiečių k., Liucija Citavičiūtė, 2005
© Paaiškinimai, Donata Linčiuvienė, Algis Samulionis, 2005

ISBN 9955-698-03-9

TURINYS

ALGIS SAMULIONIS. Teatro vizija, teatro kasdienybė vii

STRAIPSNIAI IR RECENZIJOS

[Apie teatro mėgėjų veiklą Panevėžyje] 5
Palei Nevos krantus 10
Nuo Nevos krantų 14
Palei Nevos krantus (Vakaras) 17
Laisvūs niuansai 21
Sakalai ir juodvarniai 24
Mūsų scenos sopuliai 29
„Du keliu" 32
Iš mūsų vaidybų 34
„Birutės" menas 39
Baleto menas 42
Atvažiuoja Šaliapinas 45
Rusų emigrantai, bolševikai ir Maskvos Dailės teatras 49
Vokiečių kova dėl teatro aneksijos 51
Kryžiaus kančių teatras Oberammergau 63
Teatro revoliucija 86
Teatro reikalai Klaipėdos krašte 127
„Šarūnas" Tautos teatre 131
Pastabos apie gerus ir blogus daiktus 133
„Visi žmonės" Tautos teatre 138
Teatro pasileidimas 141
„Vilkolakio" *Iliada* 146
Po keleto pastatymų 148
„Vilkolakio" *Milijonai* 151
„Žiroflė-Žiroflia" Tairovo rankose 152
Lietuvių teatro uždaviniai 154
Valstybinės dramos premjeros 169
Zablockio atgaila 173

Valstybinės dramos premjera 178
Operos premjera 182
Ibseno karžygiai Kaune 189
Apie teatrą ir kukalius 195
Operos režisieriaus reikalu 201
„Stiklas vandens" 204
„Lohengrinas" 208
Aplink tuščias pastangas ir taikos derybas 220
Valstybės teatro reikalu 225
Atviras laiškas p. Nezablockiui 233
„Visuomenės šulai" 235
Apie teatralinę gestikuliaciją ir teatro darbą 238
Naujos idėjos teatro moksle 253
„Tartiufas" mūsų scenoje 281
Netvarka 287
„Tikėjimo tragedija" 289
Strazdų vestuvės 294
Iš teatro parodos Magdeburge 305
Teatro mokslas SSSR-ijoj 325
[Teatro literatūra] 328
[Baleto literatūra] 331
Apie teatrą ir literatūrą 335
Bolševikai ir teatras 350
Alfredo Kerro jubiliejus 357
Rusų teatras vokiečių šviesoj 360
Naujoji vokiečių scenika 370
„Pakalnė" 381
[Teatro literatūra] 385
Nepaprasta premjera 390
Žydų vaidybos studijoje 395
„Režisūra ir technika" 397
[Teatro literatūra] 402
Svetimoji literatūra 405
Prakalbos vietoje 408
Valstybinio dramos teatro dešimtmetis 410

KIPRAS PETRAUSKAS 419

D. Linčiuvienė, A. Samulionis. Paaiškinimai 527
Redakcinės pastabos 569
Santrumpos 570
Asmenvardžių rodyklė 571

TEATRO VIZIJA, TEATRO KASDIENYBĖ

Teatras niekada nebuvo Baliui Sruogai jo tiesioginis darbas ar profesija. Kitaip sakant, duonos iš teatro jis nevalgė. Sruoga pirmiausia rašytojas, literatūros kritikas ir mokslininkas, literatūrinių disciplinų profesorius Kauno ir Vilniaus universitetuose. Tačiau be teatro Sruogos įsivaizduoti neįmanoma. Dar daugiau: teatras jam visada egzistavo kaip nuolatinis interesas, kaip savotiška aistra, vienaip ar kitaip vis prasiveržianti gyvenime ir darbuose. Sruogos biografijoje nėra tarpsnio be teatro,– net patekęs į Štuthofo koncentracijos stovyklą, lydimas nepriteklių ir mirties šešėlio, Sruoga, kai tik lietuvių kalinių grupė gavo kelis laikino atokvėpio mėnesius, parašė ir išsiuntė į Lietuvą keletą laiškų-straipsnių, kuriuose dėstė savąją poetinio teatro sampratą. O su nelaimės draugais rengdamas barake teatralizuotus įvairių žmonių, datų paminėjimus, sako, yra prasitaręs ir apie visai fantastinę tomis sąlygomis idėją: sukurti lagerinį teatrėlį...

Neatsitiktinai saitai, sieję B. Sruogą su teatru, – itin daugialypiai, o kalba apie juos pradėtina nuo pat rašytojo vaikystės, nuo mokslų Panevėžio realinėje mokykloje, kurią jis baigė prieš Pirmąjį pasaulinį karą. Profesionaliojo teatro Lietuvoje tuomet dar nebuvo, tačiau vaidino bemaž visa Lietuva. Panevėžys su savo „Aidu" čia jokia išimtis. Sruoga (neretai slapta nuo rusofiliškos mokyklos vadovybės) nuolat lankė šios teatro mėgėjų draugijos vakarus-vaidinimus, aprašinėjo juos ir visą „Aido" veiklą tuometinėje lietuvių spaudoje. Kaip ir daugelis to laiko lietuvių studentų bei moksleivių, bandė vaidinti ir pats: 1913 ar 1914 m. vasarą vietos inteligentams Vabalninke pastačius tuomet

madingą istorinę melodramą „Genovaitė", atliko joje pagrindinį Goliaus vaidmenį. Paskutiniais mokslo Panevėžyje metais svajojo apie spektaklį lietuvių moksleivių jėgomis; žvalgytasi į Švenko „Inteligentus", K. Puidos „Undinę", Vydūno „Ne sau žmones", ta proga rašyti laiškai L. Girai ir Vydūnui, tačiau netesėta.

Keletą sykių scenon Sruoga išėjo ir Petrograde, jau būdamas studentas. Pačioje 1915 m. pradžioje jis dalyvavo dviejuose tenykščių lietuvių teatro mėgėjų pastatymuose – M. Šikšnio-Šiaulėniškio „Pilėnų kunigaikštyje" ir G. Petkevičaitės-Bitės „Kovoje", o kiek vėliau – dar kažkokio pažįstamo ar pažįstamų pažįstamo studento simbolistinėje pjesėje „De profundis". Šie spektakliai, matyt, galutinai įtikino Sruogą, jog aktorystė – ne jam; šiaip ar taip, daugiau jis nevaidino niekada. Tikriausiai jo netenkino ir visų tų pastatymų meninis primityvumas, akivaizdi distancija tarp jų mėgėjiškumo ir tarp to, ką menu besidomintis jaunuolis dar galėjo pamatyti geriausiuose Petrogrado, o 1916–1918 m. ir Maskvos teatruose.

O žiūrėjo, naudodamasis studentiškomis „galiorkos" teisėmis, Sruoga šiuo metu beveik viską, ką tik įgalėjo ir kam užteko laiko: ir operą, ir dramą. Aleksandros, Didysis, Dailės, Mažasis, Nezlobino, Komisarževskajos, Kamerinis, „Šikšnosparnio" ir kiti teatrai jam tapo pažįstami ne vien iš pasakojimų ar spaudos, o iš konkrečių spektaklių, lygiai kaip ir tuometinės Rusijos scenos garsenybės – K. Stanislavskis, V. Nemirovičius-Dančenka, V. Kačialovas, O. Kniper-Čechova, I. Moskvinas, V. Mejerholdas, F. Komisarževskis, A. Tairovas, A. Koonen, F. Šaliapinas, L. Sobinovas, A. Neždanova, L. Lipkovskaja, vis labiau garsėjantis K. Petrauskas. Su kai kuriais šių aktorių ir režisierių J. Baltrušaičio salone Maskvoje jaunuolis susidūrė ir visai iš arti.

Lygiai taip Sruoga elgėsi ir po kelerių metų, kai 1921 m. išvažiavo į Vokietiją baigti studijų. Iki 1924 m. pradžios gyvendamas Miunchene, lankydamasis Berlyne ir kitose Vokietijos vietose, jis vėl pasinėrė į šios, dabar Vakarų, šalies teatrinį gyvenimą. Jis sekė M. Reinharto ir kitų to meto vokiečių režisierių teatrinius eksperimentus, pamėgo Mocarto operas, ypač „Sidabrinę fleitą", 1922 m. specialiai važiavo žiūrėti Kristaus kančių vaidinimų, kurie pagal šimtmečiais susiklosčiusią tradiciją kas dešimt metų vyksta Oberammergau kaime rašytojo

pamėgtų Alpių papėdėje. Vėliau tokių progų pamatyti pasaulio teatrus Sruogai jau buvo mažiau, bet irgi buvo: 1926 m. pradžioje kelios dienos Paryžiuje ir vienas ar du Comédie-Française *spektakliai, 1927 m. – kelionė į teatro parodą Magdeburge, 1935 m. – profesorių ekskursija į Maskvą ir Leningradą, deja, vasarą, kai daugelis teatrų jau atostogauja, kažkurios trupės „Vilkai ir avys", garsus leningradiškis baletas ir „daug įdomių pažinčių", senų ir naujų – O. Kniper-Čechova, A. Jabločkina, I. Moskvinas, kuris VOKS'e delegacijos garbei surengtame priėmime perskaitė monologą iš „Revizoriaus".*

Į Lietuvos teatrinio gyvenimo kasdienybę rašytojas pirmąsyk pasinėrė 1918–1921 m., vos grįžęs iš Rusijos. Tai lietuvių profesionaliojo teatro galutinio išsikristalizavimo laikotarpis, kurį charakterizuoja kelios lygiagrečiai veikusios teatrinės trupės (J. Vaičkaus, K. Glinskio, A. Sutkaus), ne visada sėkmingi šių trupių bandymai vienytis ir bandymai jas suvienyti, įvairių jau nepriklausomos valstybės teatrinių ir apskritai kultūrinių institucijų bei draugijų kūrimasis. Su dviem tokiais kultūriniais sambūriais Sruogos, tuomet oficiozo „Lietuva" redaktoriaus, teatrinė veikla šiuo laikotarpiu ir susijusi. Tai Lietuvių meno kūrėjų draugija (LMKD), pačių jos dalyvių šmaikščiai pakrikštyta „lemenkūdra", ir „Vilkolakis". Pirmojoje, jungusioje įvairių sferų Lietuvos menininkus, Sruogai daugiausia rūpėjo darbas valdyboje ir literatūros sekcijoje, bet ne taip mažai laiko jis praleido ir 1920 m. vasarą įsteigtos Teatro tarybos posėdžiuose, kur buvo svarstoma lietuvių teatro padėtis ir jo raidos ateityje gairės. Taryba atidarė dramos studiją, rūpinosi operos ir dramos teatrų steigimu Kaune. „Vilkolakis" susibūrė kaip menininkų klubas, bet netrukus režisieriaus Antano Sutkaus iniciatyva virto savitu satyros teatru, veikusiu net šešerius metus. Sruoga neatskiriamas nė nuo vieno šių „Vilkolakio" tarpsnių: iš pradžių jį traukė bohemiškas, bet kartu ir gražių visuomenės švietimo tikslų kupinas meno žmonių bendravimas, vėliau jis galėjo pasijusti teatrinėje draugėje, kurios darbo principai (improvizacinis scenarijų ir pačios vaidybos pobūdis, eksperimento ir žaismės dvasia) jį tuomet žavėjo. Daug vilčių ir tada, ir kiek vėliau, kai buvęs „Vilkolakio" vadovas pradėjo dirbti Valstybės teatre, Sruoga dėjo į Sutkų, deja, apsivylė: netrukus pasirodė, kad jis kur kas įdomesnis kaip teatro teoretikas ir pedagogas

nei kaip spektaklių kūrėjas. Tarsi tyčia Sutkui ypač nepasisekė pjesė, kurią jam iš Vokietijos parvežė ir įpiršo Sruoga – austrų dramaturgo K. Reslerio „Batas" (jos premjera įvyko 1928 m. sausyje).

Dar vienas intensyvios tiesioginės Sruogos teatrinės veiklos blyksnis – Andriaus Olekos-Žilinsko metai Valstybės teatre. Atrodo, dėjęs pastangų ar bent be išlygų palaikęs idėją parsikviesti iš Maskvos Lietuvon šį plačiai žinomos MDAT'o I studijos auklėtinį, Sruoga entuziastingai sutiko jau pirmąjį ir, kaip pasirodė, geriausiąjį šio režisieriaus pastatymą – V. Krėvės „Šarūną", o vėliau ištikimai visais galimais būdais palaikė ir Olekos-Žilinsko darbuotę Lietuvoje, kuri tęsėsi penkerius (1929–1934) metus. Savo ruožtu Oleka-Žilinskas netruko įsukti Sruogą į Valstybės teatro reikalus, pirmiausia į naujai suformuotą Repertuaro komisiją. Greitai tarp abiejų menininkų užsimezgė bičiuliški santykiai. Abu nuolat susitikdavo šeimų rate, Oleka-Žilinskas net yra svečiavęsis Būgiuose pas Sruogos uošvį Kazimierą Daugirdą. Taip bendraujant gimė ne viena teatrinė idėja, buvo aptariami būsimi spektakliai ar pjesių rankraščiai, dalijamasi viešojo ir užkulisinio kultūrinio gyvenimo naujienomis. Ginčai neretai būdavo temperamentingi, bet vaisingi, praturtinantys ir vieną, ir antrą: Oleka-Žilinskas turėjo daugiau sceninės patirties, Sruoga – bendrųjų kultūros ir dramaturgijos žinių.

„Aš dažnai prisimenu praėjusius penkerius metus... Teatrą... Tave... ir tavo kovą už mano darbą. Gal būti aš ir nevertas buvau tų jėgų, kurias tu sukišai dėl manęs. Bet dėl manęs lieka amžinai gyvas patsai faktas. Nežinau, ar rasiu kada nors savo gyvenime dar tokius draugus, kaip Tu ir Krėvė?" – taip šią draugystę apibūdina pats Oleka-Žilinskas laiške, 1935 m. iš JAV rašytame Sruogai. Kitame laiške (1936) vėl: „Atsiminiau aš Tavo butą ir pečių, prie kurio šildydavau savo sprandą, o Balys, apsistatęs arbatos stiklais, taboko dūmais apsuptas, <...> rašo".

Tad visai suprantama, kodėl gausiuose Olekos-Žilinsko, kaip teatro direktoriaus ir režisieriaus, interviu kai kas iš amžininkų įžiūrėjo Sruogos ranką, o priešininkai, kurių Olekai-Žilinskui tuomet iš tikrųjų netrūko, kartais ironiškai jį vadindavo „paklusniu direktorium". Tuo labiau kad Sruogos dalyvavimas Valstybės teatro darbuose patarimais nesiribojo: atrodo, jis yra prisidėjęs prie Č. Dikenso „Varpų"

inscenizacijos, Olekai-Žilinskui prašant, išvertė Bairono „Manfredo" fragmentus, ir jie, kaip R. Šumano simfoninės poemos dalis, 1932 m. buvo koncertiškai atlikti Valstybės teatro aktorių ir orkestro. Daug širdies Sruoga įdėjo ir į Jaunųjų teatrą. Šiame kolektyve, egzistavusiame vos porą sezonų, susibūrė Olekos-Žilinsko auklėtiniai, kurių dalis buvo ir Sruogos studentai. Jaunųjų scenoje 1934 m. pirmąsyk buvo pastatyta Sruogos „Milžino paunksmė".

Be to, visais kitais Valstybės teatro gyvavimo tarpsniais, net kai kritikas jo atžvilgiu būdavo nusiteikęs ganėtinai negatyviai ar netgi atvirai iškasęs „karo kirvį", taip pat galima išvardyti dešimtis atvejų, kai Sruoga įsitraukdavo į įvairius didesnius ar mažesnius su tuo teatru susijusius darbus ar projektus. Vienąsyk tai narystė kurioje nors jubiliejinėje komisijoje, konkurso žiuri, paskaita apie scenos meną, kitąsyk – pjesės, dar dažniau operos libreto vertimas. Niekada Sruoga nedrausdavo teatrams statyti savo dramų, kurias ir rašė iš tos pačios meilės teatrui; tik, deja, tie pastatymai jam teikė kur kas daugiau skausmo ir nepasitenkinimo nei džiugesio.

Ir vis dėlto pagrindinė rašytojo teatrinės veiklos sfera – teatro kritika, Sruoga – trijų knygų ir daugiau kaip šimto straipsnių bei recenzijų apie teatrą autorius. Tai savaime labai daug, bet svarbu čia netgi ne skaičius, – iš to laiko, kai Sruoga skelbė savo teatrinius tekstus (o tai iš esmės nepriklausomos Lietuvos dešimtmečiai), tikrai neturime nė vieno tolygaus autoriaus, kurio teatriniai svarstymai būtų tokie gilūs, įdomūs, visapusiški. Viena vertus, jie nepaprastai gyvi anuometinės teatro realybės, teatro darbų ir poreikių pajautimu, neatsiejamai su ta realybe susiję, kita vertus – nuo jos ir savotiškai atsiplėšę, sukaupę savyje viso XX a. pradžios europinio teatro patirtį, kartais eksponuojamą atvirai, specialiais ekskursais ar ištisais straipsniais apie kitų kraštų teatrų ieškojimus bei tendencijas, bet neretai tiesiog tampančią konkrečių svarstymų potekste, išeities tašku ar numanoma išvadų atrama. Sruoga – vienas iš nedaugelio lietuvių teatro žmonių (nekalbant jau apie teatro kritikus), išsiugdęs ir nuosekliai teigęs savąją teatro sampratą, kuri, beje, niekad nebuvo nei kategoriška, nei sustingusi.

Amžininkų atsiminimuose šiandien, ko gero, kur kas ryškiau (arba ir visai kaip vienintelė) iškyla pirmoji šių dviejų Sruogos teatrinės

kritikos pusių. Daug kam iš to laiko, ne vien teatralams, į atmintį rėžte įsirėžė Sruogos straipsnių ir recenzijų apie teatrą nepaprastas šmaikštumas, kritiškumas, poleminė aistra. Sruoga iš tikrųjų buvo negailestingas kritikas: tai, kas jam nepatiko, atrodė smerktina, jis nesivaržydamas taip ir įvardydavo; neretai darė tai pasitelkdamas ne vien loginius argumentus (tuo labiau ne moralizuodamas), bet ir triuškinančią ironiją. Taip nuo jo yra skaudžiai „nukentėjęs" ne vienas spektaklis, aktorius ar režisierius (visų pirma B. Dauguvietis). Jei gyrė – tai irgi įsiplieksdamas, pakylėdamas, paieškodamas poetiškesnio žodžio.

Daugumas tokio pobūdžio Sruogos straipsnių ir recenzijų pasirašyta slapyvardžiais. Tai įprastas ano meto spaudoje dalykas, išskirtinė tik šių slapyvardžių gausa (iki šimto) ir jų keistumas, išradingumas (Padegėlis Kasmatė, Homunculus, B. Sirakuzinas, Tut-Anch-Amonas, Markizas Tigrui Nėrkonori, Williams Schack, Jurgis Zablockis, Morkus Dilgelė ir daug kitų). Linkęs į nuolatinę polemiką, Sruoga taip slėpėsi nuo galimų oponentų, – pats yra užsiminęs apie norą, kad atsiliepiant į jo straipsnius būtų diskutuojama ne dėl autoriaus asmenybės, bet dėl straipsnio teiginių ir argumentų. Be to, nemėgo monotonijos: prisidengęs keliais slapyvardžiais, galėjo polemizuoti net pats su savimi, kad – vėl jo žodžiai – „ginčui" įsiliepsnojus skaitytojas būtų sudomintas, atkreiptų dėmesį į tuose straipsniuose keliamas problemas. Kelis straipsnius Sruoga pasirašė pažįstamų aktorių ar rašytojų pavardėmis, žinoma, tiems neprieštaraujant. Todėl nei šiandien, nei turbūt ateityje niekas negalės būti tikras, jog žino visus Sruogos slapyvardžius ar surinko pilną jo straipsnių bibliografiją. Nors – taip pat paradoksas – Sruogą, pradedant nuo jo straipsnių ar recenzijų pavadinimų, labai dažnai išduoda gyvas, savitas rašinių stilius, specifinė „sruogiška" kalbėsena ir mąstysena, natūraliai atspindinti konfliktišką, paradoksalų, iš priešybių sulydytą rašytojo charakterį, ryškiai atsiskleidusį visose be išimties jo kūrybinės veiklos sferose – dramaturgijoje, „Dievų miške", literatūros kritikoje ir publicistikoje, net poezijoje.

Tačiau gyvoji kritika, tai yra spektaklių recenzijos ar tiesioginės replikos apie tuometinį teatrą, toli gražu nėra dominuojanti Sruogos

teatrinės kritikos dalis. Ganėtinai mįslinga ir tai, jog konkrečių spektaklių analize Sruoga teužsiėmė gerus dešimt metų, o intensyviai – netgi mažiau, gal tik kokius ketverius. Be žinučių apie „Aido" vaidinimus Panevėžio laikais, tai viena kita recenzija 1919–1921 m. ir ypač daug – 1924–1928 m. Iki 1931 m. dar dvi visai atsitiktinės, anotacinės – apie „Stedrą" ir koncertiškai rengiamą „Manfredą" – ir dvi stambios, reikšmingos, kurių recenzijomis jau ir nepavadinsi – apie „Šarūną" ir „Varpus", išleistos (pirmoji) ar bandytos išleisti (antroji) atskiromis knygutėmis, per amžininkų galvas atvirai adresuotos būsimiems teatro istorikams. Toliau, perfrazuojant „Hamletą", tyla (nebent iki šiol neidentifikuotas koks nors vėlesnio meto Sruogos slapyvardis).

Į natūralų klausimą „kodėl taip?" atsakymų peršasi keletas. 1929–1930 m. Sruoga vieną po kitos paskelbė minėtąsias tris knygas apie teatrą (1929 m. – „Kipras Petrauskas", 1930 m. – „Šarūnas Valstybės teatre" ir „Lietuvių teatras Peterburge"), be to, jau rengė stambų dvitomį apie rusų literatūrą, – tokiems veikalams reikia laiko ir susikaupimo. Mesti laikraštinę smulkmę (turėta galvoje ne vien teatras, bet ir kiti gausūs rašinėliai, pirmiausia publicistika), Vandos Daugirdaitės-Sruogienės liudijimu, kaip tik tuo metu Sruogą atkakliai įkalbinėjo ir draugai, ir artimieji, labai susirūpinę, kad rašytojas nesiblaškytų, kad susikoncentruotų prie stambių profesoriui derančių mokslinių tyrinėjimų ir kūrybos (netrukus Sruoga iš tikrųjų ėmėsi dramaturgijos). Dar viena, pirmosioms nė kiek neprieštaraujanti versija būtų tokia: tai sąmoningas rašytojo apsisprendimas pereiti prie problemiškesnių analitinių straipsnių apie lietuvių teatrą ir teatrą apskritai, jo noras apčiuopti ir iškelti bendrąsias lietuvių teatro bėdas bei nusakyti jo ateities kelius. Šimtu procentų pritarti šiai versijai trukdo tiktai viena aplinkybė: tokio pobūdžio straipsnius Sruoga rašė visą laiką, galima sakyti, nuo pat savo, kaip teatro kritiko, veiklos pradžios.

Pirmąsyk dėl lietuvių teatro situacijos ir perspektyvų Sruoga susimąstė studijų Rusijoje metais. Šio laiko jo straipsniuose „Palei Nevos krantus" (1915), „Laisvūs niuansai", „Sakalai ir juodvarniai", „Mūsų teatro sopuliai" (1916) kategoriškai atsiribojama nuo egzistuojančių mėgėjiškų vaidinimų, šaukiama kurti teatrą, papuoštą „visai kitomis

vėluvomis". Kokį – kritikas svarsto jau vėliau, grįžęs į nepriklausomą Lietuvą, pradedant straipsniu „Iš mūsų vaidybų" (1920), kur, priverstas rinktis tarp „realingosios" J. Vaičkaus ir K. Glinskio bei „simbolingosios" A. Sutkaus vaidybos, labiau simpatizuoja pastarajai, bet su ja taip pat nesusitapatina. Kaip aiškėja vėliau, jis nori savito, lietuviško (lietuviška jausena paremto, bet jokiu būdu ne primityviai, išoriškai tautiško) teatro, kuris, nemėgdžiodamas realybės, atsikratęs teatrinių štampų, nevergaudamas nei literatūrai, nei utilitariškai suprastiems visuomeniniams, tuo labiau siaurai politiniams interesams, keltų „gilias dvasios emocijas", aristoteliškąjį katarsį ir taip įgytų savo tikrąjį visuomeninį etinį turinį. Jis nuolat gina teatro, kaip specifinio meno, savarankiškumą ir prasmę, bet kartu reikalauja, kad teatralai suvoktų savo uždavinius ir nuosekliai juos realizuotų, kviečia suformuoti savitą kiekvieno teatro, kaip kūrybinio organizmo, veidą. Konkrečiame spektaklyje Sruogai rūpi ne aklas sekimas autoriumi ir ne kokie formalūs eksperimentai, o minties ir jausmo gilumas, teatrinė idėja ir jos realizavimas, visų komponentų darna ir vaidybos ansambliškumas; užtat ypač erzina natūralistinė kasdienybės iliustracija scenoje, paviršutiniškumas (skuboti spektakliai – jam „blynų kepimas"), pasidavimas miesčioniškam skoniui (pasak jo, „menas pagal nosį"), kita vertus, – deklamacinė pompastika, literatūriškumas, štampai. Šis požiūris ryškėja, žinoma, visuose Sruogos rašiniuose apie teatrą, tačiau labiausiai apibendrintai išsakomas tokiuose straipsniuose, kaip „Lietuvių teatro uždaviniai" (1925), „Valstybės teatro reikalu" (1926), „Apie teatrą ir literatūrą" (1927), „Valstybinio dramos teatro dešimtmetis" (1929), „Dramos teatro repertuaro reikalu" (1933), „Pastabos apie tiesą ir sceną" (1934), „Dramos tragedija" (1935), „Vaikų teatras" (1936), „Futbolas, dvasios sterilizacija ar kūryba?" (1937), „Apie meną pagal nosį" (1938) ir kt. Kiekviename iš šių straipsnių paprastai akcentuojamas vienas ar kitas rūpimos problemos aspektas; kartu juose galima įžiūrėti ir Sruogos teatrinių pažiūrų kristalizaciją, kaitą, nors pati šių pažiūrų šerdis, kardinalieji dalykai, regis, lieka esmingiau nepasikeitę per visą laiką.

Sruogiškoji lietuvių teatro samprata neatsiejama nuo tų tendencijų, požiūrių, idėjų, kuriomis pirmaisiais XX a. dešimtmečiais gyveno

visas Vakarų Europos bei Rusijos teatras ir kurios Sruogą, kaip teatro žmogų, faktiškai suformavo. Kaip kritiką profesionalą – taip pat. Straipsnyje „Keletas pastabų dėl teatro ir kritikos santykių" (1936) viena iš kritiko darbo sąlygų Sruoga apibrėžia kompetenciją, – kitus mokyti ir teisti galįs tik tas, kuris turi pakankamai žinių, skonio ir patyrimo. Pats Sruoga nestokojo nei vieno, nei antro, nei trečio. Be gausių tiesioginių teatrinių įspūdžių, apie kuriuos jau kalbėta, jis išklausė ne vieną meno istorijos kursą Petrograd, Maskvos, Miuncheno universitetuose. Tarp jo profesorių buvo tokios garsenybės, kaip broliai Vineriai, J. Aichenvaldas, A. Kizeveteris, H. Velflinas, F. Štrichas. Miuncheno universitete Sruoga lankė A. Kutšerio paskaitas ir jo teatrinį seminarą. Nuo studijų metų pradėjo formuotis ir unikali Sruogos biblioteka, kurioje ilgainiui susikaupė dešimtys rečiausių įvairiakalbių (vokiškų, rusiškų, prancūziškų...) knygų ir apie teatrą.

Visą šį europinio teatro kontekstą akivaizdžiai ir atspindi Sruogos rašiniai. Kaip kritikas, Sruoga niekada nesiribojo lietuvių teatro kasdienybe ir vien jo problemomis. Priešingai, lietuvių skaitytojui, tuomet dar menkai besiorientuojančiam užsienio teatre ar net iš viso apie jį ne ką tegirdėjusiam, rašytojas pabandė atskleisti ne tik plačią, bet ir konceptualią rusų bei Vakarų Europos teatrinio gyvenimo panoramą, ypač akcentuodamas joje įvairiose šalyse vykstančius naujuosius teatro ieškojimus, kuriems, beje, pats neabejotinai simpatizavo. Iš Sruogos straipsnių, tokių kaip „Atvažiuoja Šaliapinas" (1921), „Vokiečių kova dėl teatro aneksijos" (1922), „Teatro revoliucija" (1923), „Iš teatro parodos Magdeburge", „Bolševikai ir teatras (Ar išlaikys Stanislavskis?)" (1927), „Stanislavskis palikuonims" (1938) ir kt., besidomintieji teatru galėjo neblogai susivokti, kokius teatrinius principus išpažino ir ką naujo teatro menui davė meiningeniečiai, K. Stanislavskis, A. Antuanas, G. Kreigas, A. Tairovas, V. Mejerholdas, F. Šaliapinas ir kiti pasaulinio garso režisieriai ar aktoriai. Specialaus, įdėmaus Sruogos dėmesio susilaukė nauji teatro mokslo metodai, ypač jam imponavę M. Hermano ir A. Gvozdevo darbai (str. „Naujos idėjos teatro moksle", 1926, „Teatro mokslai SSSR-rijoj", 1927). Periodikoje Sruoga pristatinėjo ir naujausias užsienines teatrologijos knygas, toli gražu ne visada skirtas platesniam skaitytojų ratui. Tarp

laikraščiuose jo recenzuotų leidinių – G. Koeno studija apie viduramžių religinį teatrą Prancūzijoje, K. Miklaševskio – apie italų commedia dell'arte, *Ž. Novero – apie šokio meną, J. Babo – apie dabarties teatrą ir daug kitų teatrinių knygų.*

XX a. pradžios Europos teatro istoriją Sruoga yra ir dėstęs studentams. Tai vienas iš daugelio Sruogos teatrinių kursų, jo skaitytų Vilniaus ir Kauno universitetuose. Be šio, įvairiais metais dar buvo ir kiti, kai kurie net po kelis sykius kartoti, senovės ir Viduramžių teatro istorija, commedia dell' arte, *anglų teatras Šekspyro laikais, rusų teatro istorija nuo užuomazgų iki XIX a. pabaigos, rusų teatras 1890–1917 m. Tai irgi nebuvo pagrindinis profesoriaus darbas, greičiau įsiprašytas papildomas krūvis, bet mėgstamas ir, kaip jam pačiam atrodė, labai reikalingas. „Teatras – itin plati ir įtakinga dvasinės veiklos sritis, ir inteligentui ją žinoti, mokėti suprasti, vertinti – reikalas suprantamas", – taip Sruoga pradėjo vieną iš šių jo specialiai parengtų teatrologinių kursų. Dar garsesnis buvo A. Kutšerio pavyzdžiu 1926 m. įkurtas ir 34 semestrus iki 1943 m. veikęs teatro seminaras, kitaip sakant, teatru besidominčio akademinio jaunimo būrelis – vienintelis teatrinės minties centras prieškario Lietuvoje. Kartą per savaitę susirinkę seminaro dalyviai skaitė pranešimus iš teatro istorijos ir dabarties, iš dramaturgijos teorijos, iki užkimimo ginčijosi dėl naujausių spektaklių ar pjesių. Į užsiėmimus būdavo kviečiami lietuvių ir Lietuvoje viešintys užsienio režisieriai, dramaturgai, aktoriai. Prie seminaro ilgainiui prisiglaudė teatrinių knygų bibliotekėlė ir teatro muziejus; greta, profesoriaus taip pat paglobojamos, aplankomos, suinteresuota akimi sekamos, ėmė veikti akademinės teatro studijos – iš pradžių, 1930 m., „Stedra", vėliau, nuo 1937 m., A. Juškevičiaus vadovaujama Studentų teatro studija. 1939–1940 m. Sruoga buvo visai arti prie dar vienos savo idėjos įkūnijimo – įsteigti Vilniaus universitete teatro mokslo katedrą, rengiančią profesionalus aktorius, režisierius, teatro kritikus.*

Per šią įvairiašakę universitetinę teatro mokyklą perėjo šimtai žmonių. Nemaža jų dalis vėliau vienaip ar kitaip įsiliejo į Lietuvos teatrinį gyvenimą, ypač teatro kritiką ar dramaturgiją. Tarp jų – V. Adomėnas, P. Andriušis, B. Babrauskas, J. Blekaitis, K. Bradūnas,

B. Brazdžionis, S. Būdavas, J. Būtėnas, D. Čibas, R. Giedraitis-Spalis, J. Grybauskas, Č. Grincevičius, A. Gustaitis, K. Inčiūra, M. Indriliūnas, K. Jankauskas, A. Jasiūnas, V.A. Jonynas, R. Juknevičius, L. Kalvelis, J. Kiznis, B. Krivickas, V. Mačernis, V. Maknys, E. Matuzevičius, V. Miliūnas, M. Mironaitė, A. Nyka-Niliūnas, P. Orintaitė, S. Povilaičius (Stp. Vykintas), H. Radauskas, B. Raila, A. Ronkus, A. Rūkas, V. Sotnikovaitė, R. Šaltenis, A. Vengris, V. Zaborskaitė ir daugelis kitų.

Tai, beje, užmena dar vieną mįslę: kiek sąmoningos, ypač antruoju nepriklausomos Lietuvos dešimtmečiu, buvo tos visa apimančios Sruogos pastangos ne vien žodžiu, bet ir kitais įmanomais būdais keisti tuomet Lietuvoje vyravusią, pirmiausia Valstybės teatro išpažįstamą ir jo darbuose ryškėjusią teatro sampratą ir formuoti naujovišką, kaip pats kritikas yra sakęs, tikrai kūrybinį teatrą. Straipsniuose griežtai vertinęs konkrečius teatrinio gyvenimo reiškinius, tuometinio teatro kasdienybę ir kartu brėžęs kitokio meno gaires, Sruoga tuo pat metu užsispyręs ugdė būsimąją kitaip mąstančių teatro žmonių kartą – pirmiausia teatro kritikus, ir ne vien juos, bet ir pačius teatro praktikus, nuo kurių labiausiai priklausė lietuvių teatro rytdiena. Jo paties teatro kritika šiuo atveju būtų tapusi, ypač turint galvoje vėlesnius metus, tik viena bendro, į ateitį orientuoto, savo užmoju ir prasmingumu imponuojančio Sruogos teatrinio žygio dalimi.

Ne spaudoje, o kaip tik seminare Sruoga buvo pasižadėjęs pirmąsyk viešai suformuluoti ir jau minėtą poetinio teatro idėją, paskutinį, kaip pasirodė, savo teatrinės minties akcentą. Tuomet netesėjo, – viskas vyko 1943 m. pirmaisiais mėnesiais, niūriausiu hitlerinės okupacijos laikotarpiu, prieš uždarant Vilniaus universitetą, be to, pats profesorius buvo išgabentas į Štuthofo koncentracijos stovyklą, iš kur gyvų kalinių grįžo tik kas trečias. Tačiau kaip tik iš čia 1944 m. pavasarį Sruoga savo artimiesiems atsiuntė du straipsnius apie teatrą – „Teatro romantika" ir „Tikroviškumas teatro mene", kuriuose reiškiamas gyvas tikėjimas žmogumi ir jo galia pakilti po visų sukrėtimų ir siaubo. „Mūsų kūryba privalo paguosti žmogų. Paguosti aukštesne prasme. Mūsų menas turi pažadinti širdyje viską, kas priklauso amžinybei. Po karo žmogus turi pabusti žmogui. Žmogus turi įsisąmoninti,

kad jis turi tapti taurus. Šis žmogaus taurumas turi būti sužadintas pakilių gydančio katarsio emocijų. Tokias emocijas privalo teikti mūsų teatras", – rašo jis. Naująjį teatrą Sruoga vadina poetiniu, arba romantiniu, tuo dar sykį išsakydamas savo norą matyti teatre ne tiek buitiškojo stiliaus pastatymus, kiek abstraktesniu pavidalu pateiktus žmogiškuosius jausmus, teatrališkesnę mąstyseną. Panaši yra ir lageryje sukurta Sruogos drama „Pavasario giesmė", kuri, kaip ir prieš suimant išversta XX a. pradžios italų dramaturgo S. Benelio pjesė „Apsiautalas" apie Renesanso laikų Florenciją, jau atskleidžia naujųjų Sruogos teatrinių paieškų kryptį, iš esmės adekvačią XX a. pasaulinio teatro siekiams – arčiau prie filosofiškumo, sąlygiškumo, žmogaus prigimties analizės.

Sruoga nenuspėjo, kas pokaryje laukia lietuvių teatro, – jame, priešingai kritiko norams ir prognozėms, įsigalėjo kaip tik prižemintas buitiškumas, sociologinės schemos, propagandinė politizacija. Todėl, grįžęs iš Štuthofo, į teatrą jis visai nebevaikščiojo. Atsisakė ir siūlomos rašyti „Lietuvių teatro istorijos", teisindamasis nebenorįs dirbti archyvuose ir bibliotekose („Nekenčiu darbo lavoninėse, nors tie lavonai ir knygomis būtų vadinami"). Mėgino kurti dramas, tačiau ir jos, paremtos Lietuvos istorija, apmąstančios tautos likimą, nebuvo reikalingos. Į lietuvių teatrą Sruogos kūryba grįžo tik po gero dešimtmečio, ir tai toli gražu ne visa ir ne tokiu mastu ir ne taip, kaip galėtų ir derėtų.

Ilgainiui, nors kol kas dar nepakankamai, atgyja ir neblėstanti Sruogos teatrinių straipsnių vertė. Tuo tarpu ir šiandieninė, ir, tikėkime, ateinančių kartų lietuvių teatrinė kultūra iš tų straipsnių gali pasisemti ne vien teatrinės minties vingrybių, bet ir tikėjimo teatro meno galia bei prasmingumu, nuolatinio kūrybiškumo siekio.

Algis Samulionis

STRAIPSNIAI IR RECENZIJOS

[APIE TEATRO MĖGĖJŲ VEIKLĄ PANEVĖŽYJE]

Panevėžys. Sausio 16 d. buvo pas mus vakaras beturčių studentų naudai. Lošė komedijėlę „Be šulo". Kadangi viskas buvo ant greitųjų padaryta – tai aišku, kad vaidinimas per puikus negalėjo būti. Be vaidinimo, buvo dar Leišio vedamo choro dainuojama ir orkestro muzikos griežiama; kai kurios dainelės žmonėms labai patiko. Paskui agronomas V. dar kerėte kerėjo publiką savo smuiku.

Dainoms, muzikai ir vaidinimui pasibaigus, buvo dar šokiai. Žmonių prisirinko daug. Tik vis mes, panevėžiečiai, dar negalime pamesti bjauraus įpratimo kalbėti per lietuviškus vakarus lenkiškai. Daug prie to vakaro įrengimo prisidėjo Sulikas-Volkas, už ką tariame jam širdingą ačiū.

1911

* * *

Panevėžys. Čionai nuo seniai yra „Aido" draugija. Jos tikslas – rengti „Lietuvių vakarus", praplatinti dailę ir t.t. Naujai susitvėrusi draugijėlė veikė gana pasėkmingai.

Suruošė keletą vakarų... ir apsnūdo. Miegojo gana ilgai. Dabar, pasidarius kitoms aplinkybėms, jau pradeda atbusti. Rugpjūčio 7 d. buvo vienas vakaras, o 21 d. ir kitą surengė. Vaidino trijų veiksmų juokus „Gyvieji nabašninkai". Vaidinimas nusisekė puikiai. Buvo dainavimas. Gaila, kad vaidinim[ui] neparenk[ama] rimtesnių veikalų.

Šiuo žygiu vakaras atsižymėjo ir tautiškais šokiais.

Bufetas be svaiginamųjų gėralų... vienok išmetusių buvo matyti.

1911

* * *

Panevėžys, Kauno gub. Pas mus spalių 29 dieną artistai mėgėjai surengė lietuvių vakarą. Buvo vaidinta „Švarkas ir milinė". Choras, p. Marijošiaus vedamas, padainavo 8 lietuviškas daineles.

1911

* * *

Panevėžys. Balandžio 23 d. buvo lietuvių vakaras. Vietos artistai mėgėjai vaidino komedijėlę „Tai politika" ir vargonininko p. Marijošiaus choras padainavo 18 dainelių. Vaidinimas pavyko gana puikiai. Tikrai artistiškai vaidino p. M. Grigonis (Lauryno rolėje); neblogai atliko savo rolę ir P. Varničius, jaunas mūsų artistas, kuris, matyti, turi gabumą ir palinkimą prie scenos. Moterų rolės – Marės (Braždytė) ir Elenos (Virbickaitė) – taip pat gerai buvo atliktos. Vaidinimu publika buvo patenkinta ir ilgai plojo delnais. Ne mažiau patiko publikai ir choro dainelės. Choras buvo didelis, iš viso gal daugiau negu 50 žmonių. Ypač nutiko padainuoti šias daineles: „Malda", „Gražios dienos pavasarėlio", „Ievužė", „Pa[sis]ėjau žalią rūtą", „Šaltyšius" ir dar kelios kitos.

1912

* * *

Panevėžys. Rugsėjo 8 d. įvyko čia lietuvių vakaras. Seniai panevėžiečiai jau buvo beregėję lietuvių vakarą. Vasaros metu buvo manoma intaisyti bent porą vakarų, bet leidimo negauta nė vienam. Užsiganėdinta tiktai viena gegužine. Iniciatoriai jau buvo beveik nuleidę galvas, bet galop pakilo šiek tiek energija, na, ir nutarė sulošt... „Keistutį", Asnyko tragediją.

Publika buvo labai, matyt, išsiilgus vakaro ir su kokiu tai keistu nervingumu nekantriai laukė vakaro... Ypač gi dar loš „Keistutį"!.. Juk kurgi girdėta, kad jį loštų! Tik, rodos, Peterburge Glinskis išdrįso vienas jį vaidinti...

Lošė gan silpnai. Tas pats, kaip ir seniau, monotonis nežinojimas kur rankų kišti, nerangumas, nemokėjimas rolių, jautimas, kad lošia, kad ant scenos ir t.t. Ypač keista, kad mūsiškiai jokiu būdu nenori gyventi jo gyvenime, nemoka jausti jo širdimi, nemoka alsuoti jo krūtine, neužmiršta savęs ir vis mano tik, kad rolę lošia.

Nereikalaujama kažko nuo lošėjų mėgėjų, bet negalima užmiršti ir to, kad yra tam tikra artistų mėgėjų kuopelė ir lošia jau kur kas nebe pirmkarčiai.

Sulyginant geriausia atlikta Aldonos rolė, Konrado ir Keistučio paskutiniame akte...

Šiuokart tvarka buvo kur kas geresnė negu seniau.

Liūdnas dar apsireiškimas su bufetu. Bufete laike lošimo visados pardavinėjama, todėl prie bufeto visados iškyla triukšmų, kalbų, taip kad nieko nebegirdima, kas dedas ant scenos...

Šito reikėtų vengti.

Kalbama, kad „Aidas" žadąs kas šeštadienį daryt šeimyninius vakarėlius, kaip „Varpas" ar „Rūta", taipogi su literatūrine dalimi.

Kadaise „Aidas" žada – žada statyti teatrui namus ir vis neprisirengia pradėt pinigų rinkti, tai Panevėžio Kresas – St. Montvilas ėmė ir pastatė teatrui namus. Namai dideli ir geri. Gal greit jau bus galima lošti.

1913

* * *

Panevėžyje. Sausio 19 d. įvyko čia „Aido" artistų kuopelės visuotinas susirinkimas. Po neilgų ginčų priimta praėjusių metų veikimo apyskaita. Iš jos pažymėtina: suvaidinta 19 vakarų per visą $1^1/_2$ metų kuopelės gyvavimo. Seniau buvo nutarę reikalauti iš „Aido" už lošimą užmokesčio, vėliau buvo pasitenkinę

dviem benefisais, o dabar priėmė vienbalsiai šiokią rezoliuciją: artistai jokio užmokesčio nereikalauja, o pasitenkina vienu „kaip ir baliumi" (vienu per metus) dėlei didesnio draugiško susiartinimo artistų. Išrinkta nauja valdyba: Verbickaitė (gavo 10 balsų), Stanikūnas (10), Čerkesas (7) ir Jasinskaitė (6).

M. Grigonis neiškentė neišbaręs korespondentų ir neprimines klerikalų su pirmeiviais...

1914

* * *

Panevėžys. Vasario 16 d. įvyko visuotinas metinis „Aido" draugijos susirinkimas. Iš 56 narių atvyko 32. Susirinkimo pirmininku vienu balsu išrinktas Antanaitis, sekretoriumi – Grigonis. Dienotvarkėje buvo įneštas paklausimas apie pakeitimą draugijos įstatų, bet kadangi nebuvo $^2/_3$ narių, susirinkimas, neturėdamas teisės jų svarstyti, paklausimą išbraukė. Perskaityta valdybos apyskaita. Ji (vald.) padariusi 21 valdybos posėdį, sušaukus 3 visuotinus susirinkimus ir priėmusi naujų narių 17, laikraščių ir knygų išrašiusi už 103 rub., laikraščių, išskyrus mėnesinius, nedavusi nešt namo skaityti. Vakarų surengusi 1913 metais 15, jų skaičiuje 1 maskaradas, 1 koncertas, 1 gegužinė, o kiti 12 – spektakliai. Suvaidinta 13 naujų veikalų.

Išlaidų turėjusi (vald.) iki 458 rub. 23 kap., bet vis dėlto kasoje su 197 rub. 18 kap., likusiais nuo 1912 metų, likę 292 rub. 51 kap. Paskaičius dar kai kurias smulkmenas, paskaityta revizijos komisijos protokolas. Revizijos komisija radusi kasą tvarkoje, knygyne radusi laikraščių ir knygų 464 egz., be to, viskas jame pavyzdingai esą vedama, ir dar šį tą pastebėjusi. Truputį pasiginčijus, priimta vienu balsu ir valdybos apyskaita, it revizijos protokolas patvirtinta. Po to g. Pa[šaka]rnis išreiškė moksleivių vardu draugijos valdybai padėką už prielankumą jų reikalams. Toliau seka narių sumanymai.

G. Valiukas sako, kad dr. „Vienybė" (klubas) turinti labai didelį butą ir kad vieną namų pusę galėsianti atiduoti „Aidui". O „Aidui" esą labai patogu būtų jį apimti. Esanti ten viena salė,

kurioje tilptų apie 170–180 žmonių, scena ir dar keletas (2–3) kambariukų. Salėje būtų galima daryti ne tik šeimynos vakarėlius, bet ir viešus. Tiktai kyla klausimas: ar „Aidas" susigyventų su „Vienybe". Todėl kalbėtojas prašo susirinkimo išrišt šį klausimą principialiai. G. Pa[šaka]rnis sako, kad „Aidas" pelno neturėsiąs iš tokio buto, nes nesą scenos, nesą dekoracijų, nesą kėdžių. Artistams tuomet reikėtų dažniau vaidinti, bet dabar suruošta tik 13 vaidinimų, ir tai artistai dejuoja, kad per sunku esą. Pasipelnyt galima būtų tik tuomet, jei būtų nusamdyti keliems metams, bet klausimas, ar bus galima su „Vienybe" sugyventi.

Toliau išsiaiškina, kad su „Vienybe" būsią galima sugyventi, nes ten lankosi inteligentai, žmonės žinomi, nors ir „intraukia", bet vis dėlto inteligentai... Pas g. Montvilą esą vaidinti labai brangu, o čia scenos intaisymas kaštuotų maždaug 100 rub., o dirva veikimui būtų kur kas platesnė. Jeigu būtų galima apimti 2–3 metams – butas apsimokėsiąs.

Truputį daugiau gincų sukėlė bufetas ir svaiginantieji gėralai. Sako, „Aidas" nutaręs daryti bufetą be svaiginamųjų gėralų, o čia klubas... Tai kaipgi būsią?

Bet išsiaiškino, kad čia bufetas būsiąs „blaivesnis" kaip pas Montvilą. Nes g. Montvilas laikąs bufetą su svaiginamaisiais gėralais toje pačioje salėje, o čia „Aidą" nuo „Vienybės" skiriąs didelis prieškambaris. Žinoma, jei kas norėsiąs pasigerti, galėsiąs nueiti į klubą, bet čia jau nebe „Aido" dalykas, juk gali visur pasigerti – ir karčemoj, ir aludėj, ir t.t. Galop vienu balsu priimta ši rezoliuci ja: Susirinkimas, principialiai sutikdamas, paveda valdybai dar kartą galutinai pasikalbėti su „Vienybe". Jeigu su „Vienybe" nepasisektų susiderėti, tai valdyba ingaliota ieškoti kito buto, maždaug atsakančio reikalavimams, nes senajame likti esą jau nebegalima.

Turėdama omenyje naują butą, valdyba siūlo maždaug tokią sąmatą 1914 metų:

Už vakarus tikimasi gauti 480 r.

Narių mokesčio 56 r.

% už kapitalą 9 r.
Nuo praėjusių metų likę 292 r. 51 k.
Iš viso 837 r. 51 k.
Išlaidų gi būsią iki 835 r. 51 k.
Susirinkimas sąmatą priima.

Po to g. Štempelis klausia susirinkimo, kaip pagerinti vaidinimo techniką. Ypač, sako, dabar tai kone po kiekvieno vaidinimo laikraščiai taip ir kolioja, kartais net iki chuliganiškumo daeina! Argi jau mes, sako, sulyginant su kitais, taip blogai vaidiname? Ką daryt su nesąžiningais kritikais? ir t.t. Truputį pasvarsčius, priimtas šioks pasiūlymas: prieš nesąžiningą kritiką *protestuot visai kuopelei*, o sąžininga kritika esą nebaisi.

Pernai buvo nutarę pasikviesti režisierių, bet tas sumanymas nebuvo įvykintas. Taigi šiemet nutarė jį *būtinai įvykinti*.

Kiti patarė nors kartą pasikviesti kanklininką, nes tai būsianti mūsų publikai naujienėlė... Visa tai pavesta valdybos nuožiūrai, kad ji įvykintų.

Paminėjimui spaudos jubiliejaus susirinkimas pavedė valdybai surengti „dramatinį, vokaliai muzikalį, literatinį ir koncertinį" vakarą.

Ilgų ginčų sukėlė pabaudos klausimas už per ilgą knygų „skaitymą". Pasirodo, kad nariai knygas labai ilgai užturi, o kai kada ir visai numeta. Jiems už knygutę, kainuojančią 20 kap. reikia mokėt pabaudos iki 1 r. 50 kap. (mat nariai turi teisę laikyti 2 savaiti, o jei ilgiau laikys, tai turi už dieną mokėt po 1 kap. pabaudos; jei knyga didelė, tai, dviem savaitėm praslinkus, gali antrą kartą užsirašyti ir t.t.), tie protestuoja, triukšmą kelia. Nutarta pabaudą imti ir toliau, tiktai skaitymui laiko duoti 3 savaites.

Valdyba praneša, kad vietinis vargonininkas g. Paulauskas sutikęs dalyvauti su choru „Aido" vakaruose kuomet tik reikėsią, tik turėsią choro naudai surengti per metus 1 vakarą.

Toliau seka valdybos rinkimai. „Aido" valdyba renkama 2 metams, taigi pernai išrinktieji Valiukas, Vaičiūnas ir Štempelis liko, o visi kiti buvo renkami naujai. Valdybon pakliuvo: An-

tanaitis, Katelė, Pa[šaka]rnis ir Venslovas. Kandidatais gi Juška ir Kupstas. Revizijos komisijon Račkauskas, Grigonis ir kun. Stakauskas. Truputį dar pasiginčiję apie artistų kuopos narių mokestį (mat kai kurie nenori mokėti), susirinkusieji gražiai išsiskirstė.

PALEI NEVOS KRANTUS

Šis tas iš lietuvių scenos plėtojimosi

Keliolikos metų Petrapilės lietuvių artistų mėgėjų svajonės įsikūnijo – Dramos-Muzikos kuopos įstatus valdžia patvirtino, ir kovo 29 d. įvyko įrengiamasai naujosios draugijos susirinkimas. Dėlei tos draugijos daug kalbų čionykštėj kolonijoj buvo, daugybės ginčų ir nesusipratimų. Ypač tramdė įsikūnijimą dabartinis karo laikas. Bet kaip ten bebūtų buvę, – draugija susitvėrė, ir tik belieka džiaugties, kad spiečiasi naujas būrelis, rengiantysis įnešti naują gėlelę į mūsų tautinės kultūros vainiką.

Žiūrint į tą būrelį, keistas įspūdis lieka. Iš vienos pusės, džiaugiesi, kad žmonės, daugiausia žalia jaunuomenė, nori dirbti, nori darbuoties, ieško gražesnių židinių savo vargingai kasdieninei buičiai nušviesti. Iš antros pusės, be galo liūdna pasidaro. Viskas taip primityviška, taip neišlavinta, visur tokia žalia medžiaga! Steigiama dramos-muzikos draugija, vadinas, šiaip ar taip, žmonės turi omenyje dailę, vadinas, visus narius turėtų vienyti vidujinis, psichinis pamatas, draugija turėtų turėti psichologinės šeimos pobūdį, o čia jau nuo pirmos dienos stačiai metasi į akis grimzdimas į smulkmenas, užmušantis dailiąją tvėrybą formalizmas ir t.t.

Narių įsirašė 23 ir dar penki nariai įsteigėjai.

Perskaičius įstatus, g. Jasūdis paskaitė pranešimą apie Petrapilės lietuvių teatrą, jo užgimimą, išsivystymą ir apie dabartinės draugijos genezę.

– Visas senovės lietuvių gyvenimas esą kanklėse kaip veidrody atsispindėjęs. Su laiku viskas išnykę, visos pilys išgriuvę, bet tik kanklės teužsilikuisios. Tų kanklių akordai esą ir mus pažadinę, ir mes dabar gyvename, krutame ir dirbame tik jų dėka. Viskas, sako, sviete juda ir kruta, niekas be priežasties nebūna, viskas esą tik senų akstinų tobulinimas. Taigi ir su mūsiške daile irgi taip pat (*o sancta simplicitas!*). Žmogui esą reikalingi pasismaginimai. Dailė gi esanti puikiausias pasismaginimas. Teatras esąs dailė. Taigi ir teatras pasismaginimas (Dievoliuk, tu mano!). Lietuvių teatras esąs dar lopšy. Genezė jo jau seniai žinoma. Senovės meškininkai ir komedninkai buvę jau pirmieji teatro žiebėjai...

Išklausius tokią įžangą į prakalbą vieno dvasinių būrelio vedėjų, kažkaip nejauku pasidaro ir raudonuoji žmogus ne tik užu save, bet ir už visą mūsiškę koloniją... Bet tiek to.

– Pirmasai lietuvių vaidinimas esą įvykęs 1892 m. daktaro Ūso bute privatiniu būdu. Nuo 1893 m. prasidedą vieši šokių vakarėliai. Pirmąjį tokį vakarą, labdarių surengtą, aplankę 400 žmonių. 1894 m. tie vakarėliai virstą koncertais su šokiais. Bet programas buvęs nelietuviškas. Nuo 1895 metų esą prasidedą jau vaidinimai. Atsirandąs jau ir lietuvių nuosavas, Jakšto vedamas choras. Tie vakarai tuo laiku buvę žymiais lietuvystės žadinimo židiniais. Vakarai esą ilgainiui vis labiau demokratėję, ir 1898 m. rengiami jie net specialiai darbininkams, 1899 m. pasirodęs jau Sasnausko vedamas choras. Jis esą be galo tikdavęs žmonėms. O vaidinimai visai nekokie buvę. Pirmučiausia stigę veikalų vaidinimui, o antra, ir jėgų... 1900 m. surengta jau net 5 labdarių vakarėliai, bet jie davę deficito.

Čion išeinanti arenon savitarpiečių draugija. Ji, gerai pasiruošusi, surengianti 4 vakarėlius, kurie turėję puikiausią pasisekimą. Kadangi veikalų vaidinimui esą labai trūkę, tai savitarpiečiai paskelbę originalių dramatinių veikalų konkursą. Sąlygos buvusios tokios: 1) veikalas neturįs būti priešingas cenzūrai, 2) kad būt galima pastatyt be prietaisų ir nereikalingų išlaidų, 3) kalba turinti būt grynai lietuviška ir visiems suprantama, 4) veikalo idėja turinti būt visiems suprantama. Premija buvusi 50 rublių. Konkursas vis

tik kažkodėl neįvykęs. Tuo tarpu prie savitarpiečių draugijos tveriama artistų mėgėjų kuopelė, kuri tuoj surengė 3 vakarus. Toji kuopelė, pagyvavusi 2–3 metus, iširo.

Tais pačiais (1900) metais, pirmą kartą vaidinant „Ponas ir mužikai", afišos buvo spausdintos ir lietuviškai, bet jau tą dramą kartojant valdžia užgynė lietuvių kalbą ir afišos buvusios vien rusiškos. Bet rengėjai nenusiminę ir kovoję dėlei programų ir afišų. Taigi, kartojant trečiąjį kartą tą dramą, afiša jau vėl lietuvių kalba pasirodžiusi. Tai buvę pirmieji kovos žingsniai už lietuvių spaudą.

1901 metais – jau 8 (1902–1907) vakarėliai ir koncertai. Programose koncertų dažniausiai nebuvę nė vieno lietuviško numerio. 1903 m. pasirodo jau ir operetė „Malūnininkas ir kaminkrėtys", o 1904 m. – pirmosios mažturčių gegužinės. 1905 metais buvę pasirodę net du artistų būreliu – prie savitarpiečių ir labdarių, bet abu greit iširę. 1906 m. visos trys draugijos jau nusamdo butą šeimyniškiems vakarėliams ir visos trys išrenka bendrą komitetą vakarams rengti. Tais laikais pasirodąs garsusis Šimkaus choras. 1911 m. susitveria vėl artistų kuopelė ir Glinskio vedama, gana gerai pastatanti tais metais „Pilėnų kunigaikštį". O 1913 m. buvę net ištisa 16 vakarų. Kadangi tais metais vakarėlių buvę daugiausia, taigi tais metais ir pranešimas pabaigta.

Pranešimas be galo sausas, nuobodus, per daug jame formalizmo. Išvardijama, kuriais metais kas vaidinta, kas deklamuota, kas dainuota, kokie režisieriai, artistai ir dainininkai buvę, o apie vidujinę „teatro" pusę nė žodžio... Tarytum žmonės neturėjo savyje nė kibirkštėlės dieviškosios ugnelės, tarytum amžinai vieškeliavo, atsiprašant, „skystas elementas"... Taigi.

Seka valdybos rinkimai. Išrinkta: Glinskis, Tallat-Kelpša, Dulaitis, Braziulevičius, Jasūdis, Orlauskaitė, Strazdas; kandidatais: Bilminiūtė, Skirgaila, Busilas.

Toliau vienas iš buvusiųjų dvasinių kuopelės vedėjų pasako keletą žodžių apie buvusius ir būsiančius kuopelės uždavinius. Pabrėžęs, kad mūsų koncertai iki šiol buvę netikę dėlei programo sutvarkymo ir jo išpildymo (nelietuviškumas, artistų nesilankymas ir t.t.) prieina prie temos:

– Mūsų tikslas esąs dailė, užtaigi kiekvienas iš mūsų turįs atminti moral[inę] atsakomybę, kuri ant kiekvieno mūsų užkrauna ir visą darbo sunkumą. Esą mes tiktai kėlėme ir keliame Petrapilės lietuvių lietuviškąją kultūrą ir t.t. Sako, mes turime rodyti visas blogąsias gyvenimo puses, turime mokyti žmones, galime daryti net ir labdarių vakarus ir t.t. Visa prakalba suvesta į du vienas kitam prieštaraujančiu galu: *dailė ir mokykla.* Jeigu rūpi dailė, grynoji dailė, dailė kaipo žinyčia – malda, tai tada velniop iš teatro visus veidrodžius ir mokyklas, o jei norima daryti gerų papročių fabriką – tai kuriam kelmui apie dailę, žinyčią ir burna aušinti. Kas be ko, bet jau toksai absurdas, kaip derinimas dailės ir „padailintos fabrikos", vargu bau dovanotinas.

Buvo dar kalbėtasi ir apie tautos genijų, ir apie purvus, slegiančius tėvynę, ir apie pasiryžimą, ir apie darbavimąsi, ir apie tautinės kultūros plyteles, bet visame taip ir juntama stoka vienijančio elemento, stoka dvasinio ryšio, stoka ugnies. Negirdėjau nė vieno ištarto žodžio, kad jis būtų įkvėptai pasakytas, kad draug su juo būtų ištriškus ugnies kibirkštėlė. Visame juntama koks tai įtempimas, forma, šaltumas arba, blogo žodžio nevartojant, „zokonai"...

Vis tik draugija turi dailės pobūdį ir į ją žiūriu ir privalau žiūrėti truputį kitaip negu į labdarius, savitarpiečius ar Draugiją karo pabėgėliams šelpti.

Išreikšta pageidavimas, kad greitu laiku būtų sušauktas visuotinis draugijos narių susirinkimas ir tame susirinkime būsią išrinkta revizijos komisija. Pripažinta, kad draugijai būtinai reikalingas butas (dramos ir choro repeticijoms, knygynui ir t.t.) ir jam įgyti pavesta rūpintis valdybai. Išreikšta pageidavimų, kad būtų rengiami savybės vakarėliai.

Tokios tai buvo naujosios draugijos krikštynos.

NUO NEVOS KRANTŲ

„Vakaras"

Balandžio 4 d. įvyko, vadinasi, čionai Petrograde lietuvių vakaras, parengtas čionykščių ateitininkų iniciatyva „savitarpiečių" kišenei papildyti...

Rašyt recenziją apie jį?

Ne! Tik galima protestuoti prieš tokius „vakarus", o ne recenzijos apie juos rašyti!

Vaidinti išrinkta Liudo Giros „Beaustanti aušrelė". Veikalas gražus, be galo gražus, gal būti, vienintelis mūsų kalboje, kurs savo mistišku apčiuopimu taip toli siekia... Bet užtat gal vėl vienintelis mūsų teatro repertuare, kurs taip sunku vaidinti scenoje. Ne tai, kad iš išvidinės dalies, iš scenos technikos pusės, ne, bet itin sunku tą neapčiuopiamą veikalo dvasią, tą mistišką intuiciją įkūnyti! Tai pervis sunkiausia, bet ir pervis svarbiausia. Jei veikalo *dvasios* (*ne ūpo!*) nesučiupsi, niekais nueis visokia scenos technika.

Čia iš „Beaustančios aušrelės" kažkokia parodija padaryta, kaip pas mus pusberniai sako, tarytum kokie „barabanščikai" susirinko!

Pirmučiausia toje pjesoje, kad sudarius ūpą, reikalingos yra geros dekoracijos, o čia buvo kažkokios apipelėjusios, iš kažkur ištrauktos. Pažvelgęs į tokias dekoracijas, tik pasipiktinti tegali.

Iš visų geriausiai vaidino Gražioji. Bet didžiausią vidujinę klaidą padarė. Rolė visa be galo mistiška, įkvėptai paslaptis perverianti, o čia padaryta žmogysta grynai „realė" šios žemės. Nė

vieno gesto, nė vienos intonacijos, nė vieno garso suvirpėjimo negirdėjau, kad už jų slėptųsi neišreikštoji ugnis.

Kaipo žmogysta, vaidino gerai, bet...

„Vyras"... Išėjo balta panama, balta apikakle, pelerina... Geriau jau būtų padaręs, jei visai nebūtų išėjęs, negu tokiame pavidale pasirodęs! Tarytum klounas monų rodyti.

Jo lošimą prisimenant tik pikta daros! Jauties tarytum karčemoj bėsąs! Tarytum užsukta tararataika atpyškino rolės žodžius ir išsinėšino! Nė vieno gesto, nė šešėlio mimikos, nė vienos atjaustos ir tikslios intonacijos!

„Karžygys" ir „Dainius" – nė kiek neužsileidė „Vyrui" – nabašninkai. Tikri nabašninkai jiems tevaidinti.

„Dainius" – Lietuvos atgijimo ugnelės simbolis, Lietuvai brėkštančio ryto garsas, ankstybas varpas, į naują buitį bešaukiąs – išėjo gi tik, blogo žodžio nevartojant, molinis „kareiviukas", kur turguje už penkias kapeikas pardavinėjama.

„Moteriškės" gi (abu numeriu) įsivaizdino, kad turguj bėsančios, ir scenoje laikėsi visai taip pat, kaip ir silkes derėdamos! Prie to dar pasirėdžiusios buvo beveik nacionaliniais baltarusių kostiumais, o lekeruoti čebačiukai tai ir tviska nuo elektros šviesos! Fain, vadinasi!

Toliau pasakytas buvo monologas „Kelionė į Šiaulius". Kalbėta grynai žemaitiškai, bet rūbai buvo kokie rusiški-baltarusiški, „čebačiukai švaksavoti", gestikuliacija ne kaimietės žemaitės, o senos miesto šoldros, judėjimai „poniški", o intonacijos beveik visai nesiderino su monologo ūpu.

Deklamacijų skyrius... Publika vaišinta tokiais desertais, kaip „Tupi šarka ant tvoros" arba „Ponas Tvardauskis"...

Padeklamuota ir Maironies „Vilnius" ir „Senovės daina". Taigi ir Maironies išsirinkta bene pačios pompastiškiausios ir išpūstosios eilės. Tiesa, jose nors viskas dirbtina, ne iš širdies plaukta, o iš išrokavimo (išrokavimo dailinio, žinoma, ypač „Vilnius"), nors visur ne vaizdai, o tik agitacija, bet vis dėlto deklamatorius nuo savęs gali įkvėpti jausmo ir ugnies... Iš deklamatorės lūpų sklido dar labiau žodžiai negu iš paties autoriaus... Užtat ir liūdna, ir pikta buvo.

Dainavo dar Adomavičiaus vedamas choras. Vilniuj girdėjau dveji metai atgal Adomavičiaus chorą. Ten buvo juntama ir įkvėpimas, ir ugnis, ir įvisutintos jaunimo sielos virpėjimas. Ten buvo juntama, kad skleidžias nauja gyvata, kad gyvybė trykšta. O Petrapily Adomavičius tarytum Petrapilio rūbuose pasinėrė. Ir ugnelę užgesino. Dainuota silpnai, be galo silpnai.

Tik viena dainelė „Ant tėvelio dvaro" dar priminė lietuvio sielos virpėjimo, o kitos trys padainuotosios taip ir nuskriejo ten, iš kur buvo atsidanginusios.

Buvo dar paskelbta, kad Puskunigis skambinsiąs kanklėmis, bet vakare gana ilgoj prakalboj paaiškinta, kad dabar esą karo laikas ir jis atvažiuoti negalėjęs.

„Po visam" gi buvo paštas, šokiai ir visokie kitų rūšių desertai. Tai sakau ir tokiuo tonu ne kad užgavus gerbiamuosius artistus ir rengėjus, bet vien tik dėl to, kad laikau savo *morale pareiga protestuoti* prieš panašios rūšies vakarus.

Laikas gi ir mums, lietuviams, kartą ant visados įsidėmėti, kad su supurvintomis kojomis ant scenos negalima lįsti! O taip veikalus dergti ir publiką vilioti, kad visokią etiką ir aistetiką atmetus vis dėlto truputį negražu...

PALEI NEVOS KRANTUS

Vakaras

Balandžio 11 įvyko vakaras.

Vaidinimai parinkta „Velnias – ne boba", nežiūrint in tai, kad toji komedija čia jau vaidinta du sykiu, ir vaidinta gerai.

Išsirinko tąją komediją – gerai. Kad ją tiksliai pastatytų, reikia ir artistams „ugnelę žiebti", ir režisieriui savo dvasios išteklių parodyt. Rokuojas, yra kur talentas išsivystyt.

Tik, deja... Tujų talentų nė režisierius, nė artistai nevystė... Kažkaip keistai išdėjo: pjesa (tekstas) eina savais keliais, lošimas savais, o artistai dar savesniais... Padaryk, rokuojas, kad geras, iš visų tų elementų apčiuopiamą vienetą ir gaukie tikslų inspūdį! Dalykas ne visai lengvas.

Pirmučiausia scenos technika...

Kada artimiausie mūsų kaimynai kalba apie tautos dvasią, apie veikalo dvasią, apie sąryšį veikalo (dramatiško) psichologinės formos ir jos gyvame vaizde inkūnijimo su tautos psichologija, kada kiti gali liuosai jau kalbėti apie gyvenimą ir tvėrybą ir tveriantįjį gyvenimą, pas mus tik patys pamatai dar tepradeda formuoties, ir apie mūsiškius tik vien tegali pasakyti:

– Miseria!

Pavyzdžiui, kad ir šis Petrapilio vakaras. Lošia geriausios jėgos artistų draugijos, lošia toli gražu nebe pirmakarčiai, kiti jau gero artisto vardą įgiję, o scenoje laikosi tarytum smuklėje... Pusę rolės vienu balsu kalba, pusę kitu, girtą lošdamas, užmiršta, kad

girtas, ir šneka kaip tipiškas džentelmenas, viename asmenyje sukrauna tokį psichinį bagažą, kuris vienoje sieloje jokiu būdu netelpa...

Vis tiktai gestai turi savo psichologinę reikšmę, ir daroma, kad ryškiau apibrėžtų sielos tūris, o čia vienas gestas kitam stačiai vidujiniai prieštarauja ir asmens sielą priveda tik prie 0.

Dailės veikalas, nors ir realistiškiausias, vis tiktai nėra gyvenimo fotografija. Ypač gi dramatiški dailės veikalai. Drama – tai inkūnyta goda, tai gyvenimas tvėrybos, tai kinetikiška sielos ištraiška [!], o komedija – tai tveriančioji jėga potencijoj ar dar toliau, ne tik ne tverianti, bet, rusiškai pasakius, „otricajuščaja živoje načalo". Bet vis tiek tai yra jėga.

Veikalas – tai tiktai kontūras, tai tiktai forma, in kurią artistai turi įnešti tąją jėgą su visa jos išgale.

Bet kad in kontūrą įneštum tąją jėgą kaipo turinį, reikia veikalą ir atskiras asmenystas pergyventi tikra to žodžio prasme.

Taigi nuo artistų reikalaujama pergyvenimų ir kad viskas plauktų iš vidaus ne dėl to, kad gyvenimą parodytų, ne dėl to, kad jį fotografuotų, bet dėl to, kad būt galima apreikšti tveriančiąją jėgą. Kopijuoti gyvenimą – maža dar. Gyvenimas savyje su savo visomis kiaulystėmis toli gražu nėra dailė ir pats per save visai negražus. Graži gali būti tik gyvata, gyvybė, o ji ir yra tveriančiosios jėgos židinys...

Net geriausiuose mūsų vakaruose stengiamos vien tik pamėgdžioti gyvenimą, ir tai nepasiekiama, o apie tveriančiosios jėgos apreiškimą, žinoma, ir kalbėt neprisieina...

O kad ir gyvenimo kopiją padaryt[um], ir tai reikia ir artistų, ir režisieriaus talento.

Šis Petrapilio vakaras galutinai parodė visą bejėgę ir negabumą čionykščio režisieriaus. Juk jei iš „Velnias – ne boba" padaryta šaržą kažkokį, parodiją, leista artistams scenoje elgties kaip kokioj karčemoj – tai vis tik ne kažkokią dvasinę režisieriaus sveikatą parodo.

Geriausias buvo Tindžiulis. Vietos, kurios režisieriaus buvo neliestos, jo suvaidinta gerai, nuoširdžiai, bet režisieriaus patai-

sos, kurios kaip kokie lopiniai styro atsikišę nuo viso lošimo, stačiai subjaurojo visą tipą. Ne tik kad režisierius nė kiek nepridavė savos technikos, bet tiesiog privertė vaidintoją šaržuoti!

Tegu Tindžiulio vaidintojas nieko nesutvėrė, bet užtat ir žmonių nepiktino.

Kiti gi, itin Keraitis ir Klumpickienė, tiesiog tyčiojos iš publikos... Ne, ne tai kad tyčiojos (kur jiems iki to!), bet tesukėlė pasigailėjimą jųjų kaipo artistų!

Tik velniam išreikšti dar kažkokias pretenzijas, jei žmonės savyje jokios dailės kibirkštėlės, jokio aistetiško jausmo, jokio supratimo apie meną neturi! O tųjų pretenzijų taip daug...

Graibus buvo kaip „graibęs" – visai kitoks tipas, negu komedijoj išvestas. Jei ne režisieriaus „storonės" – vaidintojas nors sau būtų likęs ištikimas; o dabar lošia lošia kaipo savotus [?] „Graibus" – šit ir išlenda kaip yla iš maišo visokie režisieriaus gudrumai!

„Keraitienė"... – geriausia bus tik pasakius „Keraitienė"...

Bendrai įspūdis?.. Jei gali būt toks klausimas, tai atsakas vienas tėra:

– Buvo tik komedija (be kabučių), o dailės niekas ir primint nepriminė.

Nors truputį ir pasidžiaugt galima: šisai režisierius statė bene paskutinį vakarą, nes kitiems išrinktas kitas režisierius.

Ir „šisai", kaipo atskirų rolių vaidintojas, gal ir nieko sau būtų, bet kaipo režisierius – per daug jau jam trūksta dailės jausmo, kad nors kiek jo statomi veikalai primintų dailę!

Po vaidinimo gerb. Vaičkienė padainavo keletą naujai harmonizuotų Tallat-Kelpšos žemaitiškų dainelių.

Balsas negalingas, bet be galo intymus, nuoširdus, paslėptingas... Kaip tiktai jai ir dainuoti žemaitiškas daineles su visų jų neapčiuopiamumu ilgėjimos, su visa tylia sielvartos skunda, su visa jų neišverkta rauda... Žodžiai ir muzika be galo tiko jos balsui... Tikrai žmogus klausydamos junti amžinai prislėgtos širdies skundą ir visą tylią išgalę žemaičio sielos!.. Gražu, kai išvysti tarp dyglių pražystančią radastą!

Dainavo dar g. Adomavičiaus choras.

LAISVŪS NIUANSAI

Dėlei „vakarų"

Scenos dailė iš visų jos sričių pas mus užvis menkiausia. Ir „tverti" šioj srity pas mus tuo labiau sunku, kad dar nėra nieko padaryta, o literatūroj ir dailės filosofijoj (žinoma, pas augalotesnius kaimynus) girdis kaskart vis aršesnių protesto balsų prieš dabartinį teatrą ir jo žengsnių perspektyvas. Ir gal... ir gal turėtume kur kas daugiau tiesos, palūkėję su tvėrimu „nuosavio teatro" da ilgus metus, kol dvasia nesubręsime, kol sutvirtėję galėsime pratarti naują žodį, o dabartinis teatras galutinai nesubankrutuos. Bet apie pirmgimimą „teorijos" ar „praktikos" šioj srity reikėt dar daugel ir daugel kalbėti...

Kadangi mes iš Dievo duotų ir neduotų kaimynų pripratę imti ir imame ir prirengtus postulatus, ir išbandytą prietiriją, įneš dami tik savo susentimentalėjusią „tautinę" atmosferą, tai, rodos, turėtumėm priimti ir tųjų kaimynų sutvertus kriterijus... Deja... (Čia gerai palikti tuščią vietą.)

Buvusiu du „lietuvių vakaru" (gegužės 18 d. „Kęstutis" ir gegužės 15 d. „Nebe pirmas") tik patikina, kad mūsiškiai susentimentalino ne tik pačią teatro idėją, bet ir galimojo, ir neleistino ribas, kad kol pas mus šioje srityje (teatro) įsikūnys nors mažyčiai pozityvūs rezultatai, svetur gal jau supsis naujos žinyčios vėluvos, o dabartinės – gal vien tik griuvėsiai niūksos...

Žinoma, sintetinė dailė ir josios gaivintojų proponuojamas *visatinis* teatras – šiandien da tikėjimo ir intuicijos dalykas, tat nieko neperšu ir nieko neužmetu...

„Kęstučio" vaidinimas išgirtas ir „Naujojoj Lietuvoj", ir „Lietuvių balse", pažymėti „gabūs artistai", „režisierius"... Man rodos, kad tat kažkoks nesusipratimas. Jei jau žiūrėtume paprasčiausiom teatralo akim, tat privalu reikalauti, kad nors gyvenimas (minimum!), išvilktas scenon, nebūtų subjaurintas, kad viskas būtų pergyventa ir nuoširdu, kad būtų pasiekta dailės gyvenimo tiesa.

Bet jei „Kęstutį" vaidinant trykšta ir pompastinė deklamacija, žodžiai ritmingai į skiemenis padalyti su „užliejimais ir atslūgimais"(ir tai beveik be perstojimo pas kiekvieną „lošėją"!), ir raižo žvilgesį manekenų gestikuliacija à la stačia galva Mejerholdas, ir tiesiog be gėdos šaržuojama nesuprantant ir tuo labiau nenujaučiant nei tipo, nei asmenystos psichologinio išsivystymo, kai viso pastatymo barbariškumas tiktai užgauna, kas yra žmoguje gražesnio ir prakilnesnio (o ypač kad dalyvauja vienos geriausiųjų lietuvių teatro jėgos), tat ir optimisto ūpo žmogui tokio tautinio teatro gaivinimo perspektyvos imponuoja ne kažkaip šviesių lūkesių... Tiesa, Asnyko tragedija ir psichologiškai neišlaikyta, ir daug kame nesceniška, ir turi tokių vietų, kurios tiktai stebina ir į „piktą pagundą" veda, bet, statant ją scenoje, reikia tuo labiau mokėti tada ir sintezuoti, ir jausti... ir scenon neleisti tųjų „lošėjų", kurie ją supranta kaipo balaganą... Kas be ko, bet statyti istorijos tragediją, nesuprantant nei lietuvių istorijos dvasios, nei pažįstant lietuvio paprasto, paimto iš miškų, iš pievų, psichikos procesų, tojo lietuvio, kurio primityvė intuicija „kultūros" dvelkimais nesuteršta, mindžiot po kojų lietuvio psichologinę formą – profanacija visai nedovanotina!

Antrasai vakaras – „Nebe pirmas". Vaidinta nesulyginamai geriau. Bet kas iš to?

Pirmučiausia patsai veikalas, naujai scenizuotas... Bitės „Nebe pirmas", kaipo „dailės padarinys", neišlaiko jokios kritikos – įdomus kaipo dokumentas, kaipo pliusas kultūros istorikui. Scenizuoti netikusią apysaką – darbas visai nedėkingas. Ir aš, tiesą pasakius, visai nesuprantu, kam tai daryta. Tiesa, įnešta daug naujų elementų, įnešta daugiau gyvybės ir sielos gyvenimo... bet

reikia būti Šekspyru, kad iš menkutės apysakos padarytum Otelą. Scenizuotas „Nebe pirmas" taip pat neišlaikytas ir nesukauptas, kaip ir nescenizuotas. Aš griežtai nesutinku, kad mūsų istorijos apsireiškimo, kaipo gyvenimo „Nebe pirmas", tragedijos šaknis glūdėtų asmens tamsume ar itin blogoj valioj. Tragedijos pamatas siekia labai toli. Svarbiausia čia – lietuvio prigimtas religinis protavimas ir jautimas (nesakau, kad būtinai krikščioniškai religinis), ir, iš antros pusės, nesuradau nei vienos liaudies dainos, nei pasakos, kurios religine psichika nesiremtų, nesutikau nei vieno lietuvio bedievio, kuris pačiame pamate nebūtų giliai religinis), ir penkių šimtmečių vergijos prislėgtos dvasios atsidusimas, ir auka beprotiškai susidėjusių socialių aplinkybių... „Nebe pirmaisiais" mes tik turėjome atsilyginti už bočių ir prabočių nešvarius „nuopelnus"... Ir drėbti purvais į veidą pirmajai nuo galo Nebe pirmo priežastis, nieko psichologiškai nepamatuojant ir su niekuo nesirokuojant, man rodos, – barbariškumas... Jau pačiame pamate scenizuotas „Nebe pirmas" nepriimtinas. Tiesa, atskirų vietų yra ir labai gražių, bet kyšojanti nuolat tendencija statyt, iš vienos pusės, pasišventimą, tėvynės meilę, idealomaniją ir kitokias dorybes, iš kitos gi – apjaukimą, piktą valią ir kitas šios ašarų pakalnės šunybes, psichologiškai visai to nepamatuojant, nuolatinė, nesiliaujanti didaktika, auštantis supatriotintas sentimentalizmas, visiškas sodiečio sielos nepažinimas, pereinantis dažnai į šaržą, nereikalingas gražiausiųjų vietų ištęsimas, kurs jų intensyvumą beveik perpus sumažina, – dalykai vargu jau dramos autoriui bedovanotini.

Vaidinime pabrėžta visos veikalo ypatybės. Daug, žinoma, gadino patsai teatro netobulumas, pavėlavimai, pauzos ir t.t. – vis tat „neprigulinčios aplinkybės". Gražios veikalo vietas pagilintos, padarytos dar gražesnėmis, netikusių gi vietų netobulumas aiškiau pažymėta, o šaržas – tat visur dvigubas padaryta.

Gerbiam[as] režisierius, nujausdamas atskiras vietas, nemokėjo visų vaizdų susintetinti, užbaigtą vienatą sukaupti. Pasidarė kažkoksai atskirų vaizdų konglomeratas, visai nekokios rūšies cementu sulipdytas. Atskirų vaizdų kartais vykęs surėdymas – be

abejo, gerb. režisieriaus nuopelnas, nemokėjimas gi vienatos komponuoti – dalykas nepataisytinas. Rezultatas gi – dvi, viena kitą praryjanti, priešingi bangi.

Neliečiant kitokios teatro esmės, gana būtų mūsų ir „siekio prakilnumo", ir „idealo tolumo" teatralams įkūnyti scenoje gyvenimo tiesą. Kaip ten būtų, gyvenimas yra stichija, o stichiją sukaupti į konkretę asmens formą, neužgniaužiant jos, stichijos, išlaisvos, ir įkūnyti ją gyvame vaizde – nuopelnas ne visai mažas. Mūsų „teatras" neišlaiko jokios kritikos ir patsai savyje prasmės jokios neturi. Galima jį įprasminti tik tada, jei žiūrėsim į jį kaipo į bandymus sutverti asmenyse technikos scenai, o ne pačių per save įvertintų vaizdų. Juk ateity bus pas mus teatras, bus naujas, jaunos sielos padarinys, visai kitomis vėluvomis papuoštas (į ką aš daugiau negu tikiu), o tam reikalinga iš anksto rengti dirvą. Tuomet jau ne laikas bus tverti žaliąją medžiagą, kuomet naujai gimusi idėja ieškos gimdyti ir naują formą!

Tat būsime nuoseklūs ir vidujiniai pamatuoti kaipo patsai Viešpats-Būtybė nežino šuolių ir visuomet psichologiškai pamatuota!

P. S. Stengdamasis vengti asmenumų, turėjau noroms nenoroms operuoti bendromis frazėmis. Reikalui esant galiu „pamatuoti".

SAKALAI IR JUODVARNIAI

> Jei nelaukiamai iškristų iš dangaus mūsų tautinis teatras, mes jau mokėtumėm sėdėti ložose pasipūtę, it vokiečių junkeriai, mokėtumėm daug kalbėti apie *savąją* dramą, šūkauti dėl savosios dekoracijos, kelti į padanges *savuosius* artistus, ir žiūrėkis – visai nesidrovėtumėm savo pirkliškai neturiningo elgimos ir tautiečio tvėrėjo kančių niekuo nepateisinamo savinimos.
>
> *Adomas Varnas*

Didieji žygiai gimsta tik iš didžio sielvarto. Kol dūšia ilsėjos ramumoj ir neslėgė jos begalinė kančia, kol įkvėpimas krauju ir ugnimi nesujūravo darbeivio širdy ir laukinė judra nesiveržė gyvon būtinon įkūnijimo lytin, – tol vietoj tvėrybos ir naujo idėjų vystymos bus nuobodis ir tvanka. Gero noro ir padoraus siekio maža. Privalo būti tveriamoji valia ir negalvojamasai pasiryžimas!

Keistą įspūdį padarė Petrapilio lietuvių dramos-muzikos kuopos susirinkimas (visuotinis, nepaprastas), įvykęs liepos 2 d. Nenoromis stoja akysna kuopos uždaviniai, priemonės ir perspektyvos, ir dar labiau sklimpa domėn gyvasai sulyginimas kuopos gyvenimo dabar ir tuomet, kol ji buvo neįteisinta... Ar davė ką nors teisėtumas ir ar turi jis prasmės? – Abejonė skamba barbariškai, tik, deja, remiasi kieta uola...

Dramos-muzikos kuopa – nėra kokia nors visuomeninio pobūdžio draugija, kaip, pavyzdžiui, Labdarių, Mažturčių; jos

tikslas ir siekis liečia daugiau vidaus gyvenimą, priemones jį pasiekti visai kitokiose negu kitose draugijose, ir todėl apie vidaus surėdymo tapatybę ir kalbos negali būti. Dailininkas, kaip žmogus, – ne bandos gyvulys, ir jam nereikalingos oficialės įstaigos, valstybės įstatų pripažintos teisėtomis, jam nereikalinga kokia nors legali draugija ar banda, jam nereikalingi jokie įstatai ir jokia formalistika, kad dūšios alkius ir ieškojimų išeigas vaizdiniame pasauly įkūnijus. Dailininkas tveria tik vienumoj ir išlaisvoj. Kada prisieina susitarti su vienatų sintetinamąja daile, kokia ir yra dramos dailė, čia būtinai prisieina daboti, kad būtų rinktinė *vienata*. Ir todėl dailininkams, norintiems dirbti ir tverti, jokios draugijos nereikalingos ir negalimos, galima tik viena, lygi draugijos lytis – tai *psichologinė šeima*. Tik tuomet, kai žmones riša ne tik psichologinė lytis, bet ir pačiuose pagrinduose psichologinis turinys – tegali būti šneka apie rinktinę *vienatą* šioje siauroje prasmėje. Be abejo, naujai besitveriančiose kuopose tai retai kada tebūna (būna gi, kai žmonės susieina ne gero noro vedami ir ne tada, kai kito darbo neturi, bet kai juos stumia neišvengiamas dūšios reikalavimas ir tvėrėjo kančios), bet užtat susitvėrusios jau – turi būti visos pajėgos nukreiptos ten, dar kaip galima arčiau prie šito siekio prisiartinus. Įteisintos draugijos keliai kur kas platesni. Bet jei to nedaroma – draugija jokios vidujinės prasmės neturi ir savo esmės pasauly nepateisina. Šie supratimai ir reikalavimai jau taip paprasti, kad nesiskaitymas su jais vargu jau kam nors bedovanotinas.

Petrapilio muzikos-dramos kuopa galvoja kitaip, ir jos siekiai kryžmai priešingi (sprendžiu iš kuopos pirmininko pranešimo apie „nuveiktus darbus" ir visos susirinkusiųjų kuopos narių poteringo tylėjimo dėlei pranešimo). „Viršiausias ir svarbiausias darbas" buvęs – vakarų rengimas, ir surengta iš tikrųjų nemaža ir dieninių, ir vakarinių, ir dar kažkokios rūšies. Nesuprantamas minčių skrajojimas po vakarykštes padanges. Apie dailės vertę tų jų vakarų, apie jų vidujinę išeigą – nė žodžio.

Apie tai, kaip pakelti kuopos narių dailės jautrumas, kaip pastūmėti prie psichologinės šeimos idealo, kaip patobulinti

bent kiek tuosius vakarus (o dailės nujautimas ne kažkoksai, nes kiek teko būti vakaruose, tai *visi be išimties* vaidinimai buvo žemiau jokios kritikos), tai – valdybai „klapato" nebuvę... O, rodos, iš tokių realių įkūnijamųjų siekių – tai vienintelis ir tegalėjo būti. Man vis tiek, kas vaidina – ar savitarpiečiai, ar Dramos-muzikos kuopa, bet jei lygiai profanuoja dailę ir sceną, aš lygiai esu užgautas ir pasipiktinęs. Man lygiai vis tiek, kieno firma ir kokiame teatre (kuo kuopa didžiuojas ir girias, pavyzdžiui, dėlei spektaklio Mažajam teatre?) tai daroma, bet jei vidujiniame draugijos gyvenime jokios pažangos nėr ir jokio idėjinio gyvenimo nesimato, aš nenustoju kartojęs, kad kuopa savo esmės pasaulyje nepateisina. Legalizavę kuopą, išstatę sugniaužtą pajėgą, kad su ja rimtai rokuotųs, o vidujiniame gyvenime iš provincialio minties moteriškumo kojos neiškelia. Pavyzdžiui, išklausius pirmininko pranešimą apie „nuveiktus darbus", vienas kuopos narių užklausia (šiaip formuluodamas):

> Gerbiamasai pirmininkas tik ką teikės išdėstyti išvidinį kuopos gyvenimą, apčiuopiamuosius jos gyvavimo įvykius, bet man dar kur kas įdomiau būtų išgirsti apie vidujinius jos kelius, apie dūšios pergyvenimus, apie idėjų vystymąsi ir jų vaizdiniu pasauliu įkūnijimą. Man vis dėlto įdomiausia būtų pajusti kuopos, kaipo savitų individybių rinktinę vienatą, dvasinę lytį, minties vystymos santaras ir sintezius. Jei prezidiumas rastų leistina, norėčiau apie tai išgirsti.

Ir gerbiamasai pirmininkas pradeda aiškinti, kad buvę rūpintasi ir apie kuopos dvasinius reikalus, tam tyčia buvę rūpintasi rinkimu knygelių knygynui, buvusi įtaisyta viena paskaitėlė iš lietuvių teatro istorijos ir dar kažkas buvę padaryta... Užklausėjas, sugėdintas tokiuo pirmininko ironijos cinizmu, tuojau nurimo... *sapienti sat!* o truputį anksčiau pranešime pirmininkas pabrėžė, kad valdybai rūpėję ir kuopos išvaizdos apibūdinimas, josios nuosavusis veidas, ir tam tikslui valdyba pasidirbusi pas dailininką Petrą Rimšą savo antspaudą ir afišoms vinjetes, kad publika žinotų, jog tai ne bet kas rengia vakarus, o Petrapilio muzikos-dramos kuopa... Prisipažįstu, gyvenime daugelį mačiau žiaurios ironijos, bet tokios jau, kaip šitoji ger-

biamojo pirmininko arba, atvirai sakant, tokio amžino minties sukempėjimo nesu dar matęs... Nejaugi valdyba mano, kad afiša ir reklama – tai visas kuopos veidas? Nejaugi mano, kad jeigu apie kuopą publika kalbės, tai ir visa jos misija baigta? (Priemiesčių visos tvoros afišomis nulipdytos... ar yra bent vienas veidas ten? Ir jei apie kai kurias „pasilinksminimo" įstaigas daugel kalbama – ar dėl to jos yra jau bent pakenčiamos?...) O kuomet kuopos narys susirinkime prašo apibūdinti vidujinį jo veidą, tai pirmininkas nuduoda negirdįs ir „ima poteriauti..."

Scena – nėra tai prikimšto pilvo reikalas gromuloti, ir pirma, negu ant jos lipti visomis keturiomis, reikia gerai paūgėti. Ir, pavyzdžiui, jeigu valdyba būtų surengusi tiek ir tiek dieninių ir vakarinių paskaitų, būtų patiekus gyvų dvasios augimui impulsų ir surengus tik vieną vakarėlį* – būsimasai Lietuvos teatras būtų kur kas daugiau išlošęs, o ir mūsiškiams artistams kur kas būtų buvę sveikiau... O kad į tai domės nekreipta – aišku kad ir iš tokio įvykio. Vienas iš geriausiųjų mūsų rašytojų siūlėsi paskaitysiąs apie meno problemas, apie dailiąją tvėrybą, apie meno teorijas ir jų kritiką ir t.t., ir t.t., bet valdyba dėlei jai pačiai vienai težinomųjų priežasčių nuo tų paskaitų labai maloniai atsisakė... O dabar ta pati valdyba skundžiasi, kad nesą kam skaityti – už siurprizo dar siurprizas! Ne, žinoma, jeigu ir toliau į paskaitas bus žiūrima pro sugniaužtą kumštį ir taip lengvai ranka mojama – be abejo, nė vienas rimtas žmogus ir neis skaitytų. Visas dalykas tik tas, kad valdyba vietoj darbo ir gyvaus galvojimo omeny turi afišas ir žaislą. Rimtai draugijai ar kuopai (ypač gi „dailininkų"!) dvasia elgetauti ir išmaldos prašinėti dėl politikos, kad būtų kuo pasiteisinti, nepridera!

Kuopa mano praplėsti savo veikimą, mano įgyti savo chorą, orkestrą, ir tam įvykinti tik komisija neišrinkta... Nejaugi kuopa *in corpore* mano, kad dailininkas tvėryboj daro kuomet nors tai, kas jam ant sprando užkraunama. Ir jeigu žmoguje iniciatyvos nėra, tai [ar] jį kur nors išrinkus iniciatyva atsiras?.. Buvo

* Surengta daug vakarų ir tik viena paskaitėlė.

Čiurlionis, buvo Petrauskas, buvo Šimkus – turėjo savyje ugnies verdenę, turėjo savo tveriančiąją Valią vaizdingojon lytin įkūnyti – ir buvo ir iniciatyva, ir choras, ir t.t. Jiems nereikėjo nei įgaliojimų, nei komisijų. Ir kol neateis naujas žmogus, kol neprasivers nauja ugnies ir įkvėpimo verdenė, tol tos visos „gražios istorijos" bus tik vaikų žaislas! Aš čia valdybai nieko neužmetu, tik pabrėžiu, kad ji, kaip ir visa kuopa, ne to galo graibosi. Vietoj afišavimosi ir nesąmoningų vakarų rengimo (šiandien jau, ypač Petrapily, vakarai nustojo tosios visuomeninės prasmės, kokią seniau turėjo, ir todėl mano pasakymas – nenuodėmingas), temptų visas pajėgas, ieškodama žmogaus ir tveriamojo gaivalo, budindama, kas asmeny yra individaus ir būdintino, tik kas dabar saldžiai tebeknarkso tuose dvasios santykiuose, kurie pasižymi ten, kur susiduria tvėrėjai su darbeiviais*. Iki šiol Lietuvoj dramos draugijos su tuo nesirokuodavo, ir užtat ar vėliau, ar anksčiau jos visos neišvengiamai turėdavo bankrutuoti. Jei taip ir toliau bus – ne kažkokia ir Petrapilio kuopos perspektyva. Susirinkime aiškiai pasižymėjo visuotinas vartojamų sąvokų chaoas, amžinu minties suraugėjimu sirgimas, žodžiuose ir žygiuose jokios nuovokos nebuvimas, dvasinės lyties neturiningumas, ir visur toks tvankus, trūnijąs nuobodumas! Rodos, taip nuoseklu: pirma, negu sakalais kalnų viršūnėse lakioti, reikia, kad plunksnos užaugtų, reikia juodvarniais žemės šiukšlynus pakapstinėti!

* Prašyčiau prisiminti mano parinktąjį epigrafą.

MŪSŲ SCENOS SOPULIAI

Kaip ką nors kalbėti apie mūsų vakarus-vaidinimus?! Nuo kurio galo pradėti? – Jauti stačiai, kad čia visi galai veda prie vieno galo – prie šnekos žąsies su avinu. Plunksna krinta iš rankos ne dėl to, kad nesinorėtų kas pasakyti, bet dėl to, kad matai, jog kalbi į žmones, kurie scenoje ir apie sceną vaduojasi tais pačiais dėsniais, kuriais vaduoties jie yra įpratę kasdieniniame savo gyvenime. Juk įpročiai yra taip įsikerėję, jog būdas taip suaugęs su tais įpročiais, kad atsikratyti instinktiniu įpročių sekimu mūsų scenos artistams, rodos, veltui būtų ir burną aušinti.

Kaip sau norite, vyručiai, bet scenos veikėjas negali būti sekėjas savų asmens įprastų palinkimų, įprasto kalbos tonavimo, įprastų rankų mosčiojimų ir kojų mynimų. Scena privalo būti visu pirmučiausiai ir visu paskučiausiai tvėryba. Privalo būti tvėrimas tam tikrų gyvenamųjų tipų, kurie reikia pirma giliai įgyvendinti savo sielon ir tą sutvertą savo sieloje žmogų sekti ir vaidinti.

Mūsų scenoje yra inteligentinis palinkimas sekti gyvenamuoju realizmu, bet ar matėte, vyručiai, kad vaidintojas, sekąs realizmu, prieitų prie stalo vartyti išlaidų knygą taip, kaip pas mus ją varto scenoje, kur matai vaidintoją neturint net nagų tai knygai dorai pačiupinėti, nei akių į ją pažiūrėti, nei pagaliaus to įsijautimo visuose judėjimuose, kurie vaizdina susirūpinimą vartomąja knyga.

Kur matėte, kad seką realizmu vaidintojai stovėtų taip vienas prieš kitą, kaip mūsų scenoje, kada norima įvaizdinti trijų

seserų liuosą, netvarkingą šnekučiavimą savo namuose, savo įprastame saliūnėlyj, kur su kiekvienu kėdės nelygumėliu namiškis yra susigyvenęs, supratęs, kur jis – ir nestovi, ir nekalba, ir nevaikščioja kaip svečias, nežinodamas kame alkūnę priglausti, kurion kertėn pažiūrėti, kuria koja atsiremti ir pradėti eiti.

Tokių scenos nesmagybių, kai matai artistą vaidinant ne jausmu įgyvendintą savyje tipą, bet patį save savo blogai išsimokytoje scenizatoriaus rolėje, tokių neskanybių nesurašytum nė ant jaučio odos.

Tačiau giliausias nesmagumas pareina ne nuo to. Visokis neištesėjimas scenai yra tik giliau susigyvenusių priežasčių išdavas. O jos ir žlibam duria akis nuo mūsų scenos. Mūsų vaidintojuose nejauti, nematai dailės gaivalo, to gaivinančio dailės elemento, kurs apibūdinamas meile to, ką kas yra pasiėmęs daryti ar rodyti. Duria akį ir veria ausį kažkoks asmeningumas, šaltumas, visokių gyvenamųjų reikmenų raugas arba tokie jausmai, kurie nieko bendra neturi su daile. Niekas todėl neapgalvojama iki galiausiam dalykui, nė viena rolė neatliekama iki smulkmenų, nuo kurių tiktai ir pareina dailės realizmo stilistikos vertė, nesijaučia jokio šiltai šeimyninio vaidintojų susigyvenimo, susidraugavimo, veikiama ir jaučiama, kaip kas kam tinka, ir kreipiama daugiau domės į kalbėjimą negu į rodymą, į veikimą.

Tokia bendrųjų įspūdžių dalis, kurią su kitomis teko išsinešti, aplankius „Muzikos ir dramos kuopos" paruoštąjį vaidinimą spalių 29 d. Komedijos salėje. Be abejo, kad ir veikalą pasirinkti, kokis buvo šiuo kartu vaidinamas, paragino mūsų mėgėjus ne dailės meilė. Nekalbant jau, kad „Lietuvaitėse" nėra nė vieno pakenčiamai apibūdinto tipo ir kad veikalo veikiamoji dalis labai silpna, yra dar vienas dalykas, dėl kurio „Lietuvaitės" nieku būdu netinka scenai, būtent jų pabaiga: reikalas pasibaigia ne sudramatintu ir scenintu veiksmu, bet kažkokiu bereikšmiu apsakymu. Vaizdo ir plastikos silpnumas dar sumenkėja tuo, jog veikalas duoda įspūdį, jog jis nepabaigtas. Taip blogai įsceninto paskutinio veiksmo dar man nebuvo tekę matyti nė mūsų menkoj teatro literatūroje.

Kai mąstai žmogus apie sceną, apie blogą vaidinimą, apie blogai parinktus veikalus, berods jauti, jog ne tarpiniai tų blogybių kaltininkai yra patys vaidintojai arba režisieriai. Tačiau toks instinktinis kritikavimas būtų taipgi gyva neteisybė. Pirmon galvon tų blogybių kaltininke reikia laikyti pačią visuomenę. Aš drįstu pasakyti net: vien tik visuomenė, teatras visuomet buvo ir bus tiktai barometras, kuris parodo, kiek tirštas yra dailės skonio oras visuomenėje, kiek ir ko toji visuomenė nusimanomai, pozityviai ir veikliai reikalauja iš savo teatro, ir antra – kiek ji taip pat nusimanomai ir veikliai duoda tam teatrui. Iš tikro sunku sau įsivaizdinti, kaip mūsų visuomenė, matydama scenoje save pačią, nusimano suversti visas scenos ydas ant vaidintojų. Ar tą teisę jaučia įgaunanti, išmetusi rublinę bilietui? Tur būti; nes jei tą savo teisę ir neišreiškia taip stačiai, kaip nepatenkintas teatru darbininkas, kurs, išeidamas iš salės, spjaudosi išmetęs be reikalo skatiką, vis tik egoistiškasai teatro indomavimas ir rambumas prie dailės reikalų apskritai yra visuotinis mūsų visuomenės ūpas ir pagrindas. Jei klausi, ar visuomenė padėjo savo teatro pagrindan kokį stambų ir liemeningą akmenį, kad galima būtų ant jo rūmeliai statyti, – nelauk atsakymo, išgirsi raibą kipšo nusikvatojimą ir visuomenės iždininko, kurį ji viešai keikia tam, kad patylomis švelniau ir karščiau apgarbsčius. O žiūrėk, kaip ji susikrimtusi dėl politikos klausimų klausimėlių, kiek energijos ir pinigų ji svaido savo kūno laisvei platinti, ir nė nemano, jos samojedai, buršatai ir pinigingieji kirgizai šiandien jokios laisvės negali turėti. O jei šiandien lietuvis jau nebe visai samojedas, nejaugi manoma tą „samojediškumą" būsiąs pašalinęs paleidimas nuo baudžiavos?

Ne, vyručiai! Klausoma tik to ir liuosuojama tik tas, kurs pats pirm visko savo sieloje sukūrė ir įgaisrina laisvės ugnį. Daugiau jautrumo, daugiau įdomavimo ir rūpinimos tikromis visuomenės gyvenimo vertybėmis, tikrąja kultūra!

„DU KELIU“

Dailininkas, kurdamas naujus pasaulius, kuriamosios valios reiškim[u] būdamas kuo laisviausias, kūrimo akstinuose – kuo tampriausiai surištas su šios žemės gyvenimu. Net tieji dailininkai, kurie vadinamąjį realizmą yra amžiams prakeikę, kūrybai pagrindus ima iš žemės. Niekas dar nėra radęs naujo pavidalo žmogų, ir dangų, ir laukus visi vaizduoja taip, kaip pamiršties regėjimuos regi, ir saulės džiaugsmą, ir pievų linksmybę, gyvena sau ir pasauliui taip, kaip Žemė Motina mokė. Tik kiekvienas žmogus, savo sieloje gyvendamas tą patį gyvybės džiaugsmą, jaučia jį saviškai ir jam – džiaugsmui – saviškas dainas dainuoja.

Visos dailės kryptys remias žemės vaizdais, tik kita kitoniškai tuos vaizdus derina, tik kita kitoniškai paveikslų santarą vaizduoja. Ir nėra galima skirstyti dailininkus realininkais ir nerealininkais, nes jie visi, būdami žmonės, yra realininkai, būdami dailininkai, yra naujų pasaulių kūrėjai, nes ir pavienio žmogaus gyvenimas yra absoliutingas. Todėl realininkais reikia laikyti visus dailininkus, nes realizmas yra kūrybų pagrindai. Klasifikuojant kūrimo eigas, kūrimo būdus, įsižvelgiant į vaizdų santarą ir į vaizdų kaitaliojimos nuosakumą, galima apčiuopiamai apibendrinti simbolizmą, romantizmą, akmeizmą, parnasizmą ir t.t. Vertinant šios dienos dailės įvykius, tą bendrą dėsnį reikėtų ir atsiminti.

Juozo Vaičkaus teatrą lietuvių visuomenė laiko ir nūdien realizmo teatru. Ir reikalauja, kad scenoje būtų viskas taip, kaip gy-

venime. Bet tai nėra teisinga. Jei leista būtų palyginti, tai fotografijos atvaizdas yra labai panašus į žmogų, ir vis dėlto mes tesidžiaugiame tik portretu, dailininko pieštu atvaizdu. Nes dailininkas piešdamas vienus bruožus sušvelnina, kitus sustambina, vienus apleidžia, kitus pagilina ir tuo būdu tiksliau pareiškia vaizduojamojo žmogaus būdą, sielą. Taip pat ir teatre. Jei „realingasis" teatras būtų tik gyvenimo atvaizdas, fotografija, mums jo nereikėtų lankyti. Bet scena nėra realingasis gyvenimas – tai yra vaizdas, kuriame vieni gyvenimo bruožai sušvelninti, kiti pagilinti. Ir todėl kiekvienas teatras – būtų romantizmo teatras.

Juozo Vaičkaus pastatytieji „Du keliai" yra žymi, gili lietuvių scenos pažanga.

Viena – veikalo rimtumas, pergyvenimų gilumas, intrigos paprastumas ir psichologinis nuosakumas – viskas toks retas dalykas lietuvių scenoje.

Veikalo vidaus rimtumui atitiko jo vaidinimas. Visur išlaikytas vienas stilius, tonas, viena dvasia. Veikėjų būdai – ryškūs, tipingi, drauge ansambliui – visiška santara. Artistų tarpe žymu aiškių, stiprių talentų, jau turinčių patvarios scenos praktikos. Jei būtina būtų „ką nors" pastebėti, tai reikėtų išskirti tą sceną, kur kaimietė moteriškė, penėjusi kūdikį, atbėgo į Nanseną ir kėlė triukšmą, kad jos kūdikis apsirgęs. Ši scena buvo truputį grubi, šiek tiek nepergyventa ir buvo maž[u] disonansu su visu veikalo vaidinimu, kuris buvo varomas „pusiautone" ir darė pilnybės įspūdžio. Antras išsiskiriamas dalykas – Ritos vyro, pamačiusio laidojant kūdikį. Stambumui būdo, tvirtumui balso ir valios ne visai atitiko tasai žestas, tai yra nedarė įtikinamo įspūdžio. Bet apskritai visas vaidinimas yra vertas gilios pagarbos.

Beje. Miesto valdybai reikia pasakyti ačiū, kad nebedavė daugiau šviesos ir žadėtieji „Be šulo" nebuvo vaidinami.

Nereikėjo komedijos mitrybėmis gadinti dramos vaidinimu sudaryto ūpo.

IŠ MŪSŲ VAIDYBŲ

Karo, okupacijos išsivadavimo metu lietuviai meno srity nors nieko instabaus, didelio ar bent savo nesukūrė, tačiau tuo laikotarpiu lietuvių kuriamoji sąmonė ėmė kristalizuotis. Ir gal visų daugiausia padaryta toj srity, kuri buvo visų labiausiai užmiršta – būtent vaidybos. Nebuvo nei artistų, nei vedėjų, nei režisierių, nei mokyklos, pagaliau ir publikos. O šiuoju metu jau yra susikūrusios kelios studijos, jau pasižymėjusios realingais darbais, siekiamųjų uždavinių didybe ir tūlais meno srity laimėjimais. Yra jau aiškiai apsireiškusių vaidybos (teatro) darbo metodikų. Ryškėja natūralingoji srovė, atstovaujama J. Vaičkaus Skrajojamojo teatro ir Glinskio Vilniaus studijos, ir simbolingoji Antano Sutkaus, Tautos teatro gyvendinamoji. Tai yra vis dar studijos, juodąjį darbą tebedirb[ančios]. Dėl jų visų reikia pažymėti, kad jos mūsų krašte gimė ne tuo keliu, kuriuo kitose šalyse gimsta tautinės vaidybos, paskui išsiplėtojusios in milžinų žygius. Pakanka prisiminti, kaip radosi senovės graikų ir viduramžių vaidyba.

Graikų pirmų pirmiausiai tragedija išsirutuloja iš tautinių religinių švenčių apeigų, dionisijų. Kasdieninė duona auga ir gausėja, siurbia savin kas kartą vis naujų sulčių ir pajėgų, ir didėja, ir, didėdama orutinėmis pajėgomis, kitėja religinių švenčių ir apeigų vidujinė reikšmė, kas kartą ingaudama konkretingesnių formų. Tas pats atsitiko ir su graikų drama ir komedija. Graikų vaidyba – tiesioginė graikų gyvenimo išdava. Kaipo tok-

sai, jis negalėjo nesultėti eliningumo dvasia, negalėjo nebūti gyvas ir žavįs visus, kas tik gyvas ir gyventi nori. Pasikėlus Rytams, žlugus elinų kultūrai, pagaliau žlugus ir elinų kultūros kraujo dukrai – Rymo kultūrai, žmonijos dvasios ūgis kurį laiką buvo sustojęs. Pasikėlė krikščionybė ir visą gyvenimą savo skraiste apsiaupė, ir gyvenimas nuėjo tuo keliu, kur epochos idėja vedė. Tokia epochos idėja buvo krikščionybė.

Ir vėl gyvenimo gyvas reikalas sukūrė vaidybą. Tačiau vaidyba buvo toli ne elinų vaidyba ir atsirado visai savistoviai. Nūnai, turint jau tiek laimėjimų kultūros istorijos srity, reikia laikyti mokslingai nustatyta, kad elinų vaidyba ne tik neturėjo jokios intakos in viduramžių vaidybos kūrimą, bet ir turėti negalėjo. Viduramžių vaidyba taip pat buvo tiesioginė gyvenimo išdava, išaugo aukštai ir didžius žygius žygiavo. Naujų laikų vaidyba tiktai vystė ir plėtojo, ką gavo iš elinų ir viduramžio, analizavo sintetino ir vėl skaidė, ir vis tiktai vaidyba nėra buvusi gyvenimo kasdieninė duona, nėra savo kuriamąja pajėga užbūrusi visų žmonių, kaip tai būdavo senovėj. Be abejojimo, tai, kas senovėj buvo neišvengiama ir būtina, nebėra šiandie visai inmanoma ir priimta. Šiandie jau ir dramų kūriniai nebegali būti taip rašomi, kaip seniau. Šiandie, turint tiek tradicijų literatūros srity ir taip toli pažengus psichologijos mokslams, ir žmogaus sąmonei griežtai pakitėjus, – senovės priemonės, siekimai ir laimėjimai mus patenkinti nebegali. Ibsenas jau nebegalėjo grįžti tenai, kur grįžo Šekspyras. Senovės tragedijų charakteringiausios žymės: valios, dvasios stiprybė, netikėtų atsitikimų veikslas, titaninė aistra ir kančia, ir grakščių pergyvenimų žiaurybė, ir visur tykojanti ir visa valdanti lemties galia. Šekspyras, prisitaikindamas senų palikimų ir savo laiko tradicijų, grįžo in senovės titaningumą ir laimėjo. Tuo pačiu keliu ėjo Lope de Vega ir Kalderonas, bet jau tokios dvasios stiprybės nesukūrė ir jų galia nėra tokia reikšminga. Kornelis ir Rasinas atsakyti in realingus gyvenimo uždavinius visai nemokėjo, todėl jie jokio pagrindo po kojų nebejaučia. Kilo žmonėse pozityvinio galvojimo ir gyvenimo reikalas. Žmonės iš esmės nebegalėjo tikėti ir

gyventi slaptinga didybe, slaptinga galia, ėmė tenkintis tiktai pergyvenimų nuosakumu. Ibsenas, naujos vaidybos tėvas, iškėlė naują dramos pradą – psichologinių gelmių nuosakumą. Vaidyba vėl kilstelėjo. Bet prieš Didįjį pasaulio karą, pozityvizmui išsirutulojus in irealingumo stadiją, Ibseno psichologizmas bei individualizmas gyveno žiaurų krizį. Karo metu stojos gyventi ir ingauna kas kartą vis didesnės galios kosminis žmogaus sąmonėjimas ir demokratybė. Demokratybė ne socialinio visuomenės tvarkymosi prasme, bet psichologine, demokratybė, kaipo apibūdinanti pergyvenimų ir kūrimo visuotinumą.

Todėl ir vaidybos srity atsieina ieškoti naujų formų.

Mūsų vaidybos, kaip jau minėjau, nėra pagimdytos mūsų gyvenimo.

Natūralingoji vaidyba aklai seka vieną Maskvos Dailės vaidybą, kitos Petrapilio Aleksandrinką. Bet ir viena, ir kita jau senaisiais, geraisiais laikais, prieš karą, prisipažino, kad nebesą kur toliau beeiti. Ir geriausia pasauly Maskvos Dailės vaidyba prisipažino priėjusi liepto galą. Tatai apie mūsiškes, natūralingąsias vaidybas pasakyti nedaug ko tereikėtų. Rusai vaidindavo kur kas geriau. Ir ėjimas tais keliais, kuriais ėjo rusai ir sustojo pakely ir nebeturi kur beeiti, – dalykas pats savaime yra miręs. Ar vaidinama „Statytojas Solnesas", ar „Pavasario auka", ar „Trys seserys", – vis viena darosi klaikiai nejauku.

Kiek kitokia yra lemtis simbolingosios mokyklos. Idėja jos gimė toli Vakaruose, tačiau jos žymių šalininkų ir darbuotojų yra rusuose, kur ilgą laiką gyveno ir darbavosi tos mokyklos žymiausias teorininkas Gordonas Craigas. Palyginti šios mokyklos darbininkai nužengė kur kas toliau negu natūralininkai.

Pasimokymo vertas pavyzdys, kai Maskvoj Wilde'o „Saliomę" vaidino natūralingumo klasikas Mažasai teatras ir modernuojąs „Kamernyj" teatras – Mažasai teatras toli toli pasiliko. Be abejojimų, mūsiškei Tautos [teatro] vaidybai, einant idėjinės stilizuotas keliais, baras kur kas platesnis. Bet kad ir jį būtų galima pavadinti tuoju pavyzdžiu, kurį mums sekti reikėtų, – negalima pasakyti.

In Damaską mes vis tiek jau nebegrįšime, o ir tie, kurie šaukia „Atgal in Damaską", ar jie tiki pagaliau tą, ką sako ir ką daro? Pagaliau Damaskas, kaukės ir gesto vaidyba, buvo tol gyvenimo rezultatas ir patenkino, kol kovojo žmoguje pozityvingumas ir irealingumas. Tačiau mūsų laikais žmonijos psichikoj veikia du aukščiau minėtu faktoriu. Ir vaidyba, rods, jau nieku būdu neturėtų būti atsilikusi nuo gyvenimo. Kaukės ir gesto vaidyba tų dviejų faktorių iš esmės sukaupti negali. O žmogus šiandie gražiu vaizdu ir pasakingais burtais tenkintis nebegali: reikalinga vėl veiksmo, vėl galios. Tad vaidybai kyla visai naujas uždavinys. Iš dalies in šį uždavinį atsakė genialinis A. Skriabinas, kurdamas magingą Misterijos idėją. Nevertinant pačios idėjos galimybės ar tiesiog racionalingumo, reikia pripažinti, kad ta idėja per ankstyba. Kol vaidyba, tapyba, poezija, statyba (architektūra), pagaliau ir muzika tebeina senais keliais, tol apie Skriabino Misterijos idėjos realizuotą ir kalbos negali būti. Reikia pergyventi dar keletas dvasios kultūros periodų. Naujos vaidybos uždavinius nūnai kelia patsai gyvenimas, kas teoretiškai jau buvo numatoma kiek seniau. Apie visas meno sritis pirmi ėmė kalbėti Vakarai. Teoretiškai jas suposmavo ir sukonkretino rusai. Tačiau gyvenimo praktikoj visų daugiausia yra padarę lietuviai (Čiurlionis ir kt.). Tatai, kuriant Lietuvos vaidybą, negalima vaduotis pavyzdžiu kitų šalių, reikalinga imtis savo kultūros tradicijų ir iš jos palikimų darbą rutuloti. Tai viena. Antra. Išeinant iš savo kultūros tradicijų, pasinaudojant vaidybos srity laimėjimais kitose šalyse, reikia žiūrėti, kad vaidyba būtų gyvas mūsų gyvenimo reikalas, kad ji būtų išsirutulojusi iš mūsų gyvenimo sąlygų ir žygių. Mūsų mitologija pakankamai yra turtinga, mes dabar gyvenome tą kultūros konkretėjimo etapą, kuriuo kurias tautinis eposas ir kitos meno formos. Per visą lietuvių istoriją eina toksai ryškus individualinės bendruomenės jausmas, kuris privalo nuo šiandie būti gyvendinamas. Jeigu tai visa nebūtų pamiršta vaidybos darbe, tai nebūtų taip, kaip šiandie yra: vaidinimas – ir salė tuščia. Šio apsireiškimo nieku būdu negalima paaiškinti publikos barbaringumu ar sukempėjimu:

tai reiškia, kad vaidyba jos netraukia, jos nepatenkina. Tai dideliai reikšminga. Insigalėjus žmonių sielose dviem aukščiau minėtiem faktoriam, vaidyba žmones patenkins tada, kai vaiduoklių kuriamoji valia susilies su visų žmonių valia, kai vaiduokliai bus tiktai akstinai, o visi žmonės – kuriamoji galia. Kitaip sakant, kai bus gyvendinama visuotinė kūryba. Be abejojimų, tai yra dar problema; ta problema, kurios aplenkti negalima; problema, kurios sprendimas gali viso pasaulio laimę nuspręsti; problema, kurią tiktai patsai gyvenimas nuspręs. Todėl kviečiu gyventi ir kurti neatsižvelgiant in vakarykščią dieną, kitose šalyse gyventą.

„BIRUTĖS" MENAS

Nors ir man gresia būti apšauktam prisiekusiu bolševiku ar akiplėša, kaip Tumas kitus jau yra pakrikštijęs, bet aš ir šiuokart negaliu rašyti kitaip, kaip jaučiu. Ir nerašyti negaliu, nes jeigu trečias iš eilės „Birutės" vaidinimas kartoja tas pačias, absoliutingai neleistinas klaidas, tai reiškia, kad žmonės yra jose užkietėję, kad nenori iš jų pasikelti.

„Birutės" pastatymui įdėta daug darbo, pajėgų, lėšų. Ir kiek graži ir harmoninga yra jos muzikalinė dalis, kiek gražios jos dekoracijos, tiek neleistini yra režisūros prasimanymai. Medžiagos turėta daug. Muzikaliniai momentai, kur dalyvauja choro kuriama galinga pajėga ar atskiros Birutės bei Keistučio arijos eina, jeigu užsimerksi, tai įspūdis lieka pilnas, stiprus, tikslus. Bet, gink Viešpatie, atverti akis, pažvelgti į sceną, į judėjimus, į grimą, į kostiumus.

Tiesa, režisūra turi vieną svarbų motyvą pasiteisinti – kūrinys niekam tikęs, nėra jokio veiksmo, netikusiai grupuotos scenos, veikėjai, netiksliai apmesti dialogai. Greičiau tai ir ne kūrinys, bet tiktai scenarijus. Bet, vaidinant tokią istoriškai romantingą scenarijų, reikia į jį pažvelgti kaipo į tokį ir duoti to idealingojo romantizmo, kuris lietuvių dvasiai toks yra artimas, be kurio ir „Birutė" nėra įmanoma.

Ir kas padaryta? – Visų pirma, statant „Birutę", vaduotasi ne lietuviškojo idealingojo romantizmo kriterijum, bet kai kokiuo Troicko-Sergijevskos Lavros skoniu. Senovės lietuvių kriviai

įvilkti į kažkokias ilgas maniškas, prilipyta rusiškos barzdos, apvelti rusiškai plaukai – ir pasirodė tipingi rusų batiuškos ar monarchai. Iš kryžiuočių vokiečių kareivių, aprėdytų irgi balta marška ir raudonu kryžium per visą krūtinę, padaryta kažkokie cholerinės dalies sanitarai. Jų ir būdas nustatytas toksai, kad nieko kryžiuotiško juose nebeliko, pasitenkinta vien Raudonojo Kryžiaus greitąja pagalba.

Krivė, vaidilučių vadovas ir globėjas įmauti į pilką rudinę, apvelti stačiai rudomis kudlomis, ir nustatyta psichologinis tipas tokio niekšo ir grobiko, kad jis ir stipriausių nervų žiūrėtojui primena tiktai vieną špėtnybę – Rasputiną. Apskritai to Krivės vaidintojas p. St. nusistatė kartą visiems amžiams vaidinti amžiną atilsį nelaimingą Ekstrandą, tai ir važiuoja kiekvienoj rolėj Ekstrando keliais. Ir „Birutėj" šalia Perkūno aukuro įsivaizdino užeinamuos namuos besąs „užvedimėly" ir kad vaidilutės turi jūrininkus ar kitus pabaldūnus linksminti. Tiktai „Birutėj" Ekstrando komizmas nebežino sienos nuo „užvedimėlio" chamizmo. Peršokta. Tokiais dalykais negalima žaisti. Ir jeigu p. St. nusistatęs visuose veikaluose vaidinti Ekstrandą, tai bent režisieriaus būtų pareiga pasirūpinti, kad tas vaidintojas į sceną nepatektų, kol savo nusistatymą pakeis.

Pirmame veiksme, kur sukaupta lietuvių gyvenimo religinis momentas, kur eina tokia širdinga muzika ir tokia galinga giesmė, staiga Keistučio laikų lietuviai įpuola į tokį bizantinį susigraudinimą, kad puola ant kelių ir gieda. Ir šit ekstazės paveikslas. Plati moteriškė parpuola ant kelių, atsigręžus į publiką, rankas išskėtus kuo plačiausiai. Kas kas, bet tų laikų plačios moteriškės ekstazės – dalykas ir „Vilkolaky" nepraktikuojamas. O vaidilutės kaip vaikšto, o vaidilos?! Iškėlę dešinę ranką ir tris pirštus sugniaužę, kaip Bizantijos kanonas liepia! Ir kur, kokiame Slovaisky įskaityta, kad XII–XIV a. lietuviai savo religinius jausmus liejo atsiklaupę giedodami.

Jei režisūrai reikėjo kuo nors užimti sceną tuo laiku, kai muzika eina be žodžių – tai tas momentas ypatingai svarbus, kad tylioji judrioji scena būtų sutaikinta su laiko dvasia. Čia žodžius

turi pakeisti atitinkama plastika. Ir jeigu tokį dalyką sugalvoti nėra režisūros galėje, tai mes, publika, geriau malonėtumėm muziką išklausyt prie nuleistos uždangos, kas buvo padaryta pirmą kartą „Birutę" vaidinant. Arba vėl, judinimas drobės, kur nupiešta jūra, kad susidarytų bangų judėjimo paveikslas, yra toks netikslus, kad tik stebėtis reikia, kaip režisūra galėjo tokį dalyką sugalvoti! Arba istorija su kelione į kalnus, paskutinį kartą ypatingai neišmintingai padaryta, kai publikos akyse viena dekoracija kelias, kita nusileidžia, yra stačiai režisūros apsileidimas.

Pagaliau Keistučio ir Krivės susidūrimo scena padaryta tokia žiauri, tokia neestetinga, kad reikia ypatingos pilietinės drąsos visa tai pergyventi – ir tylėti.

Apskritai imant, tarp muzikos ir vaidinimo nėra jokios sutartinės. Muzika eina savo keliu, vaidinimas savo dievą garbina.

Be to, dekoratorius irgi pasirūpino: paprastai apystovai tokią stilingą tvorą išpyškino.

Jeigu „Birutės" statytojai ir toliau yra pasiryžę vaidilas grimuoti batiuškų būdu, kryžiuočius sanitarais, o Krivę – Rasputinu ir gestikuliuoti Bizantijos stiliumi, tai manyčiau tiktai vieną išeitį – leisti „Birutę" nuleidus uždangą. Nes mes jau berods pergyvenome tą amžių, kad ir daržinė duodavo mums estetinio gyvenimo, ir kiekvienu šaržu dideliai susigraudinę ir laimingi buvome.

BALETO MENAS

Dėl Petrapilio Marijinsko teatro artistų pirmojo baleto vakaro

Jeigu yra sakoma, kad architektūra – tai sustingusi muzika, tai apie baletą tektų pasakyti, kad jis yra muzika, plastingose formose atgijusi. Bet tai nebūtų pilnas baleto apibūdinimas. Tai tebūtų tiktai, taip sakant, iliuzorinis apsprendimas. Baleto menas kur kas gilesnis, jo uždaviniai kur kas plačiau siekia. Baletas iš esmės yra vaizdingas muzikos, plastikos ir literatūros sintezis. Žinoma, čia nėra kalbos apie literatūrą kaipo tam tikrą meno formą, tam tikrą formą, kurioj meno pergyvenimai reiškiama. Čia gali būti kalbama maksimum tiktai apie literatūrą kaipo psichologinę kategoriją, kuria meno pergyvenimai vyksta. Pavyzdžiui, baleto siužetas, taip sakant, veikslas, vaizduojamųjų emocijų turinys yra jau grynai literatūros elementai.

Tiesa, retai kada baletas to uždavinio pilnutinai atsiekia, ne visuomet baleto gyvendintojai net tą uždavinį priima – ne visuomet jis gali būti dedamas pagrindan baleto žygius apsprendžiant. Dažnai muzika esti tiktai plastikos tarnaitė, o plastika ir literatūra sudaro tiktai sumą, o ne sintezį. Tiesa, muzika, kaipo vidaus judėjimas, kitaip pasakius, kaipo transcendentinė judėjimo forma, yra pagrindinis baleto akstinas, kuriuo kuriama imanentinės formos, tačiau pereinant nuo šio akstino į regimąjį žygį – visa priklauso nuo menininko, kuris kalbamąjį žygį gyvendina. Kiek pasauly žmonių – tiek muzikos atjautimo formų, tiek galėtų būti jos vaizdingų interpretacijų, tiek galėtų būti ir vaizdingojo įturi-

nimo. Ir dar daugiau. Dar daugiau įturinimo niuansų ir vaizdų spalvų. Ypač kai tasai įturinimas nepasilieka vien tiktai vaizdų ritmika, kai jis apima ir grynai psichologinius momentus, kai jis vysto net tam tikrą psichologinį veiksmą. Ir baleto menininko didis nuopelnas, kad jis sujungia visus šiuos baleto meno elementus į vieną visybę, sudarydamas pilnatį.

Dėlei taip susidėjusios istorijos laimės, užklydus į mūsų laikinąją sostinę rusų buvusios Marijinkos baleto artistams – o rusų baletas buvo vienas geriausiųjų pasauly, sukūręs net tam tikrus metodus ir mokyklą – liepos 7 d. turėjome progos pergyventi įstabių meno žygių, daug pagalvoti ir pasimokinti. Mes mums irgi vėlei dėl taip susidėjusios istorijos laimės retai kada tokių švenčių turėti tenka. Nes meno sintezio gyvendinimas savo emocijomis nepalyginamai stipresnis yra už atskirus meno žygius.

Pirmojo baleto vakaro programas buvo taip sustatytas, kad jame buvo vykdoma trys baleto meno formos. Aš sąmoningai pabrėžiu formos, nes tai yra pagrindinės reikšmės dalykas.

Visų pirma: Šopeno muz. etiudas, Kreislerio valsas, Rytų šokis, čigonų stepų šokis. Visa tai yra baleto šokis. Visa tai – ar tai Šopeno etiudo etikiniai klasingi judesiai, ar tai tokie ryškiai koloritiniai šokiai, kaip rytų bei čigonų šokis, ar tai tiesioginė judesiais muzikos interpretacija – liuosa nuo by kokios literatūros įtakos. Nors iš anksto, žinoma, nustatyta tam tikra šokio linija, nustatyta eilė *pas*, bet vis tiktai šokis kaipo toksai daugiausia kuriamas scenoj, gyvenamąją emocijų valandą. Dėl tos priežasties jie yra labai gyvūs ir nuoširdūs ir savaime vidaus veikslą perduoda žiūrėtojui – meno žygio sądalyviui – užkrėsdami jį ritmingumo pagaugėmis. Antra – kaip aš sakiau baleto forma – tai *pas de deux*, Drigo romansas, Kaprizo valsas. Čia irgi šokiai liuosi nuo by kokios literatūros įtakos, bet jau dalykai technikiniai. Pašėlusios technikos *pas*, graciozingai puikūs šuoliai, iškilmingai didūs gestai ir figūros, grakščiai švelnūs kūnų vingiai ir linijos... bet visur čia jaučiama toksai didelis didelis darbas! Visa iš anksto nustatyta ir sureguliuota, visa daroma taip, kaip negailestingas įstatymas liepia – ir kūrybai pačioje scenoje kuo mažiausia dalia tenka!

Stebis žiūrėtojas, kaip tai tokius *pas* gyvas žmogus gali padaryti, džiaugias linijų suderinimo harmoningumu, vaizdo išdidumu – ir viskas. Vidaus veikslas žiūrėtojo sielos nesiekia o jei taip, tai menininko tikslas nepasiektas. Todėl aš manau, kad nėra teisinga ta pažiūra, kuria vaduodamos vyras eina į sceną šokti, dalyvaudamas šoky pasingai, moteriškei tiktai akompanijuodamas. Žiūrėtojas tuomet pergyvena – tiktai stebis.

Nenoromis man tai primena virtuozinę ritmingą gimnastiką.

Pagaliau trečioji baleto forma – tai Fibicho Poema ir Glazunovo Bakchanalija. Čia sujungta visi baleto elementai, čia raudona gija per visą šokį eina grynai literatūros elementas, čia vyksta meno sintezis. Čia visų daugiausia psichologinio elemento, visų daugiausia pergyvenimų, visų daugiausia kuriama pačioj scenoj.

Šiuo žvilgsniu rusų baleto artistų menas savo aukščiausio tobulybės laipsnio pasiekė šiuose dviejuose šokiuose, kurių stiprybė, nuoširdumas ir gracija jaudino žiūrėtojus iki sielos gelmių. Tai yra baleto uždavinys, to mes, meno dalyviai, siekiame.

Dėlei artistų sąstato – tai nieko geresnio laukti netenka.

Trofilovaitė turi begalinę techniką, ir jos žengsniai debesingai lengvi ir sidabriniai tviskantys. Visi daviniai prima balerinai.

Šerer-Bekefi turi gerą techniką ir labai ryškų temperamentą, kas duoda galimybės jai būti ir nuoširdžiai ir graciozingai.

Gorevaitė – technikos žvilgsniu nėra tiek stipri, tačiau savo nuoširdumu ir improvizacine galia siekia baleto uždavinių aukštybės.

Šoloraitė – įstabiai jungia savy ir techniką, ir temperamentą, ir graciją, ir nuoširdumą. Stiprūs, ritmingi judesiai, harmoningos kūno linijos, gyvas psichologinių momentų atjautimas – reti balerinos privalumai.

Viltzakas – visuose šokiuose buvo savo meno aukštumoj. Graži figūra, stiprūs šuoliai iki sustingimui pasišokėjime, harmonija ir gracija – visa tai sudaro labai malonų įspūdį.

Dėlei atskirų šokių – kitą kartą.

ATVAŽIUOJA ŠALIAPINAS

Kaunas rengias didžiausiai meno šventei: atvažiuoja netrukus į Kauną Šaliapinas ir duos keletą koncertų.

Retai kam mirtingųjų šiame pasauly per ilgus amžių tūkstančius tėra tekusi tokia dalia kaip Šaliapinui! Pradėjęs savo dienas užuomaršos nedalioj, žingsnis po žingsnio ėmė gyvenimą savo rankosna, žingsnis po žingsnio kėlės į aukštį, kolei pasiekė to laipsnio, kad visas pasaulis prieš jį pagarbiai lenkias. Jeigu retai kam tenka pasauly eiti į meno aukštybes tokiu keliu, kaip Šaliapinui, tai dar rečiau kas prie gyvos galvos genijumi pripažįstamas. Šaliapinas, dainavęs visose pasaulio šalyse, visur buvo vienu balsu pripažįstamas genialingu artistu. Ir jis, kaip genialingas artistas, tuomi pat nustoja buvęs vien tik rusų artistas: jis yra pasaulio brangenybė! Nes genialingas artistas nustoja buvęs vien tik tautos dvasios reiškėjas, tautos kūrėjas, nes jo kūrybos žinynas – žmonijos, kaip tokios, dvasia, jo kūrybos žygiai kosmingumo savybėse žydi. Jo gyvenimas, pilnas ilgos, įtemptos, atkaklios kovos iš karto už būvį, paskui už dvasios teises, paskui už dvasios stiprybę, jo geležinė valia, kuria jis savo tikslo siekė, – visa mokykla ne tik pavieniems žmonėms, bet ir visoms tautoms.

Jo kūryba – tiek pat anžių dovana, kiek dievinojo Homero poemos, kiek pranašingo Dantės giesmės, kiek visagalinčio Leonardo da Vinči plieno galės žygiai, kiek milžinų Šekspyro, Mikel Andželo, Lope de Vegos, Nitšės darbai.

Tenka tiktai atsiminti charakteringiausius, mano nuomone, tris Šaliapino gyvenimo momentus. Dar jaunystėj, beklajūnėdami su Maksimu Gorkiu po begalines Rusų lygumas, jiedu abu norėjo pastoti dainininkais į liaudies chorą kažin kur Nižnyje Novgorode. Gorkij buvo pripažintas geru dainininku ir į chorą priimtas, o Šaliapino į tą patį chorą nepriėmė, jau nebeatmenu dėl ko – ar kad balsas blogas, ar kad blogai dainuoja. Tokia jo darbo pradžia. Paskui dėlei jau taip susidėjusios gyvenimo laimės Šaliapinas, dar jaunas būdamas, atsidūrė Tiflise kažin kokioj ukrainiečių operos trupėj. Bet jiems reikalai ėjo taip blogai, publika nesilankė, antrepreneriai ir artistai išbėgiojo. Ir Šaliapinas, palikęs vienas, pastojo... pas kurpių batų siūti – ir neblogai šį darbą atliko!

Trečias momentas, kai Šaliapinas savo darbuotėje buvo toli pažengęs, kai jau pradėjo gastroliuoti užsieny. Dalykas dėjos Milane. Kompozitorius Boito parašė operą „Mefistofelis", kuri buvo statyta Milane ir neturėjo pasisekimo. Atvažiavęs Šaliapinas norėjo vaidinti joje, bet autorius, bijodamas, kad dalyvaujant svetimtaučiui opera dar labiau nenusmuktų, užsidarė keturiose sienose, su nieku nebesikalbėjo, nieko žinot nenorėjo. Bet, Šaliapinui vaidinant, opera tokį ūpą sukėlė, kad, draugams atvežus vargais negalais kompozitorių į teatrą, jam ta pati publika, pirma jo nepripažinus, padarė begalinių ovacijų. Šaliapinas iškėlė operą. Ir nuo to laiko ta opera nebenueina nuo pasaulio scenų.

Šie trys gyvenimo momentai – taip charakteringi to demoningo žmogaus gyvenime ir tiek daug pasako!

Ir ką gi: Šaliapinas, nepriimtas už „negabumą" į kažin kokį tenai chorą, perėjęs visus gyvenimo etapus, išvažinėjęs pasaulį, štai jau daugiau kaip 25 metus jau dainuoja vienoj geriausių pasaulio operų Petrapilio Marijiniame teatre, – ir jo talentas visuomet toks jaunas ir skaistus, ir aukštas, ir jo galia – nesialoma.

Ir net dabar, kada Rusuose tokia nedalia ir skurdas, į vakarus, kuriuos dalyvauja Šaliapinas, norinčiųjų pakliūti tūkstančiai, ir tie, kurie turi laimės pakliūti, – pamiršta nedalią.

Šaliapinas atvažiuoja Nepriklausomoj Lietuvoj dainuoti. Tebūnie tą dieną mūsų Tėvynėj dainos šventė! Ir mūsų džiaugsmas tepakeis Tam amžių dainiui laurų vainiką!

RUSŲ EMIGRANTAI, BOLŠEVIKAI IR MASKVOS DAILĖS TEATRAS

Gegužės mėnesio pabaigoj rusų emigrantai Vakarų Europoj ir, žinoma, svarbiausia Berlyne gavo nukentėti nuo bolševikų labai stiprų moralinį smūgį.

Rusų emigrantai užsieny savo markę palaikydavo tuo, kad jie skelbdavos, jog jie, rusų inteligentija, esanti rusų kultūros reiškėja, ir jei kas yra iš rusų kultūros užsilikę, tai yra tiktai pas juos.

Ir klausia, leiskime, europietis ruso:

– Kur jūsų kultūros reiškiniai?

– Maskvos Dailės teatras! – ateik, pažiūrėk!

Ir Maskvos Dailės teatro dalis, buvusi užsieny (žmonių – 35–40), buvo visos rusų emigracijos pažiba, kažkokios garbės, grožio ir didybės aureolės apsupta. Kiek tas teatras klajojo per Vakarų Europą, – Bulgariją, Serbiją, Čekoslovakiją, Vokietiją, Daniją, Švediją, Norvegiją, – visur jis skelbė rusų kultūros laimėjimų žodį, visur jis buvo aukštas ir nepasiekiamas, – geriausias teatras pasauly! Tokioj, pavyzdžiui, mažutėlėj Danijoj, atvažiuojant tam teatrui, susirinkdavo vietos pažangioji inteligentija į stotį ir didelėmis varžytinėmis vieni per kitus kviesdavo artistus eiti in juos ir gyventi – būti mylimais, lauktais svečiais! O rusų antibolševikinė emigracija trimitavo – žiūrėkite, tai yra mūsiškiai, iš bolševikų vergijos pabėgę!

Savaime suprantama, kad bolševikams tai buvo kaip jaučiui raudonas skuduras. Jau bus metai ir daugiau, kaip jie ėmė gai-

lėtis išleidę Dailės teatrą iš Rusijos ir ėmė rūpintis, kad kaip nors jį atgal tenai sugrąžintų. Iš kitos pusės – rusų emigracija ėmė dėti visas pastangas, kad teatrą sulaikytų užsieny, kad neleistų jam grįžti į Rusiją, nes išvažiavus tam teatrui rusų kultūrą užsieny beskelbs tik tam tikros karčemos...

Rusų emigrantai išsirūpino Paryžiuj, kad pakviestų antrepreneriai tą teatrą gastroliuoti į Paryžių. Prancūzai pakvietė. Pakvietė tokiomis sąlygomis, kad geresnių ir svajoti niekas negalėjo. Tuomet bolševikai ima ir pareiškia teatro artistams: jeigu jūs važiuosit į Prancūziją, tai į Rusiją jūs niekuomet jau nebesugrįšit!

Artistai susirūpino, nuomonės pasidalino, bet vis dėlto jį Paryžių nenuvažiavo. O bolševikai tuo tarpu atsiuntė savo specialinį komisarą į Berlyną (tūlą Finn), kurio vienintelė pareiga ir tebuvo – vilioti teatrą į Maskvą. Finnas darbavos labai uoliai. Jo taktika ir buvo kiek kitokia: jeigu jau negalima grąžinti visas teatras, tai grąžinti bent svarbesniuosius artistus, kaip antai Kačialovą (kilmė – vilnietis), Knipper, Aleksandrovą, Germanovą ir kt., kad jiems išvažiavus suardytų trupę, kad ji visai nebegalėtų gyvuot ar bent nebegalėtų gyvuoti kaip Maskvos Dailės teatras. Iš karto Finnas iškėlė pasiūlymą: jei jie grįšią, tai bolševikai išleisią užsienin gastroliuoti tuos, kurie dabar Maskvoj sėdi ir visą laiką be atvangos dirba – senelį Stanislavskį ir jo bendrus, kuriems esą širdį labai sopa matant ir girdint, kaip jie čia puikiai gyvena, o jiems patiems jau keletas metų matant tiktai sunkiausį darbą. Šis motyvas nelabai ką tegelbėjo. Tada Finnas kviečia artistų susirinkimus ir siūlo jiems visokių gėrybių Maskvoje: ir algas mokėsiąs jiems auksu, miltais ir lašiniais, ir gyvenimą rengsiąs kur kas puikesnį, negu kad jie čia gyvena. Ypač gausių pasiūlymų gauna, žinoma, Kačialovas.

Tuomet vienas jaunesniųjų, bet vienas geriausiųjų artistų-režisierių klausia komisaro:

– Na, jeigu Rusijoj taip jau gerai bus, tai prašom pasakyti, kokią knygpalaikę iš užsienio išsirašyti ar bus galima?

– Bet juk tai ir prie caro buvo draudžiamai, – atsako komisaras.

Nenuorama artistas jo vėl klausia:

– Nu, a tam klozet jestj? (Ar klozetas ten yra?)

– U menia – jestj! (Pas mane yra) – lengvai atsidūsta komisaras kaip niekur nieko!

Tokiu tonu derybos buvo vedamos. Bet vis dėlto, kaip oficialiai kalbama, Kačialovui pagailo senio Stanislavskio (nors kol bolševikai jam nesiūlė šaliapininių sąlygų, jam Stanislavskio negailėjo). Kačialovas, Aleksandrovas, Knipper ir dar du kiti nusprendė važiuoti į Maskvą. Finnas tuomet rankas trindamas šypsos: na, po savaitės kitos ir jūs panorėsit važiuoti, bet tuomet jau kita kalba bus! O išvažiuojantieji, kad prieš išvažiavimą dar kiek pagyventų, gegužės pradžioj surengė gastrolę į Skandinaviją. Bet rusų emigrantai, nusivylę dėl artistų, trupės nebepalaikė, skandinavų publika irgi buvo kur kas šaltesnė. Artistai grįžo į Berlyną tik su keliomis kronomis.

Pasiliekantieji užsieny artistai nusprendė toliau palaikyti trupę kaip tokią ir pirmoj eilėj važiuoti gastroliuoti į Ameriką. Tuomet ir paaiškėja, kad Stanislavskis su draugais išleidžiamas važiuoti pirmoj eilėj į Ameriką ir ten turi vaidinti, o antra – Maskvos teatro direkcija turi atimti iš pasilikusių užsieny artistų Maskvos Dailės teatro vardą. Toks bolševikų nusistatymas. Vadinas, jaunai trupei kelias iš visų pusių užkertamas. Iš garsaus savo įstabiais vaidinimais Dailės teatro užsieny beliko šitoks vaizdas:

Labai talentinga artistė Gzovskaja ir artistas Gaidarovas iš karto buvo sudarę atskirą trupę, bet paskui susiderėjo su kinematografo firmomis, vaidina dabar tiktai kinematografui ir varo biznį. Labai stambus dailininkas artistas Massalitinovas atidarė Berlyne savo mokyklą (dramos), stambi dailininkė Germanova – atidarė Berlyne savo dramos mokyklą, likusieji trupės artistai susiderėjo su kinematografu, išvažiavo į provinciją ir ten vaidins porą mėnesių. Kas paskui bus? Nėra Maskvos garsenybių, kelias užkirstas!

Taip bolševikai geriausiąjį Vakarų Europos teatrą paskandino.

Bolševikai patenkinti juokias.

VOKIEČIŲ KOVA DĖL TEATRO ANEKSIJOS

1. VOKIEČIŲ TEATRO TRADICINĖ PRASMĖ

Vokiečių teatras per ilgus amžius buvęs vokiečių tautinės kultūros, tautinio susipratimo, tautinės vienybės sargas, pastarąjį metų dešimtmetį nustojo savo kultūriškai tautinės prasmės. Tiesa, prieš karą, meno žvilgsniu, gal tiktai rusų teatras darė vokiečių teatrui stambią konkurenciją, rusų teatras buvo jį pavijęs ar net toli užpakaly palikęs, bet užtat teatrą visų kitų Europos šalių vokiečių teatras buvo toli pralenkęs. Reikia tiktai atsiminti vokiečių teatro istorijos kelią! Vokiečių teatras, pamažėli išsirutulojęs iš viduramžio religinės dramos – misterijos, ilgą laiką buvo grynai vokiečių kultūros padaras, jų dvasios reiškinys, jų tautos, kaipo tokios, kūrybos vaisius. Jeigu atsiminti, kad dar XVIII šimtmetį palyginant tokioj mažoj šaly, kaip Tirolis, vokiečių gyvenamas, buvo iš viso 940 įvairių įvairiausių vokiečių teatrų, kuriuose buvo vaidinama įvairios religinės ir pasaulinės (riterių) dramos, kad tuose vaidinimuose dalyvaudavo ne tik vienas kitas sufanatizuotų ar egzaltuotų žmonių šimtas, bet dalyvaudavo juose visi sodžiai, visos bendruomenės, ištisi valsčiai, tai jau iš to vieno fakto būtų galima spręsti, kad vokiečių teatro kūryba ėjo gaivaliniu keliu, kad panašių pavyzdžių daugiau istorija nežino. Besirutulojant vokiečių visuomenės gyvenimui, kiekvienas iš vokiečių begalinio skaičiaus kunigaikščių, hercogų, grafų, karalių ir t.t. buvo tam tikras teatro mecenatas.

Prie kiekvieno tokio sosto buvo teatras, o prie didesnio net ir keletas. Sostas teatrą materialiai aprūpindavo, kai kur teatrui duodavo pilnesnės autonomijos, kai kur ir labai sunkiai savo leteną uždėdavo. Vienur teatras vystėsi greitesniu tempu, kitur ilgus metus tepasilikdavo buržuazijos pasismaginimo vieta. Bet jau prieš karą vokiečių teatras buvo perlipęs savo aukščiausį išsirutulojimo laipsnį. Teatras be publikos neįmanomas. Kokia kultūriniu žvilgsniu teatrą belankanti publika, toks ir teatras. Kiek žinoma, vokiečiai prieš karą, nežiūrint į visą paviršutinį blizgėjimą, į visą paviršutinę galybę, į visus technikos laimėjimus, gyveno labai gilų dvasios krizį. 1871 metų laimėjimas, staigus, netikėtas, neproporcinis vokiečių galybės ūgis buvo patogiausios sąlygos susikurti vadinamajai smulkiai buržuazinei psichologijai. Pasitenkinimas savimi, pasitenkinimas aplinkybėmis, pasitenkinimas savo išmintimi, pasitenkinimas smulkiais buržuazinio patogumo reikalavimais – sudarė vokiečių kasdieninio gyvenimo ir turinį, ir ideologiją. Kaip senovės Romos akla minia reikalavo *panem et circenses* (duonos ir cirko), taip prieškarinis vokietis lengva širdžia šaukdavo *Bier und Schauspiel*, ir jeigu tai turėdavo, tai jis nebeturėdavo pamato būt nepatenkintas. Visai suprantama, kodėl kaizerio policija nelaikė reikalinga viešose įstaigose ir vietose iškabinti iškabą, kad revoliuciją kelti *streng verboten*, nes kas gi galėjo tikėti, kad vokiečių biurgeriui tokia nesąmonė, kaip revoliucija, ateis į galvą! Jei vokiečių policija nors dėl atsargumo būtų tokią iškabą parūpinusi, tai dar didelis klausimas, kaip nuo alaus dvigubai storas biurgeris būtų į tai reagavęs... Gal tai kiek anekdotiškai skamba, bet tai labai gerai apibūdina vokiečių prieškarinį gyvenimą, jų visuomenės tvarką ir reikalavimus. Tokių biurgerių gerą šeimyniškai nusistačiusį ūpą patenkinti teatras kūrės vienas paskui kitą. Kaipo taisyklė, kiekviename miestely, kur yra 15 000 gyventojų, buvo bent vienas nuolatinis teatras. Jeigu toks biurgeris ateidavo į teatrą su pačia, su vaikeliais, jeigu jo troškuliui nuraminti visuomet būdavo parankėj *eine Mass* (litras gero alaus), tai savaime suprantama, kad tokiam geram sočiam piliečiui su vaikeliais

žiūrėt į kokią tenai tragediją labai markatna ir labai greit vaidenas minkšta lova, duknos, kabinetas, žmona... Kad patenkintų tokius piliečius, teatro lankytojus, teatras turi savaime prie jų prisitaikinti, kitaip jis bus tuščias. Kas tokiam piliečiui gali būti smagesnio, kaip lengvas, gudrus, sumanus, pilnas jumoro ir pikantiškumo, pilnas, anot tų biurgerio pasigėrinčių pasakymų, „erotinių skanumų", kaip prancūzų farsas?.. Prancūzai, prieš karą patys visai nedaug tepasižymėję teatro srity ir visai nedaug kuo teviršiję kad ir kauniškį teatrą, nesukūrę jokios teatralinės ideologijos, pamažėli pavergė vokiečių sceną, griaudami vokiečių senovės ideologinį teatrą ir vietoj ideologijos kišdami griaunantį vokiečių biurgerių moralinius stulpus, įnešdami moralinę dezorganizaciją. Biurgeris šiek tiek panašus į gero notūro lietuvį – negreit kuo persiima, bet, kartą persiėmęs, negreit beatsileidžia. Ir tuo metu, kai prancūzų teatralinis neprincipingumas buvo jau bepavergiąs vokiečių sceną, – ištiko jau seniai ir vienų, ir kitų lauktas karas. Vadinas, dar prieš karą prancūzai į vokiečio dūšią buvo jau kylį įvarę...

2. KARAS IR VOKIEČIŲ TEATRAS

Prasidėjęs karas teigiamai atsiliepė į prancūzų kuriamąją dvasią. Viena nelaimė, pasekusi kitą, buvo prancūzams kažkoks stebuklingas impulsas – pasikelti visai tautai visomis geriausiomis ir skaisčiausiomis pajėgomis. Iškrikę, ištvirkę prancūzai staiga atrado savy kažkur iki šiol užsislėpusią didvyriškumo kibirkštį. Visa, kas buvo tokio, kas galėtų slopinti ar bent skaldyti tautos dvasią, – visa tai buvo iš visuomeninio gyvenimo iššluota. Kas liečia teatrą – kažkur dingo prancūzų linksmumas, dingo vodeviliai, farsai, lengvas žanras ir stilius.

Vieton to pasikėlė idėjinė drama, teatras pasidarė įstaiga, kuri kelia piliečiui ne erotinio turinio egzaltaciją, bet dvasią stiprinančią, dvasią gaivinančią galią! Prancūzų teatras pasidarė idėjingiausias teatras Europoj!..

Vokiečiai tuo tarpu buvo lydimi visokeriopo pasisekimo! Viename karo fronte, kitame – visur sužvėrėjęs vokiečių ramusai biurgeris – laimėtojas, neturįs sau lygių pasauly! Teatras vokiečių laimėjimuose apsvaigusiam biurgeriui – lengva pramoga, pasilinksminimas, poilsis... Vokiečiams, anot Heinės, dvasios pakanka savo, jeigu jiems reikia ko, tai tik trupučiuką kūno!.. Ir į teatrą jie eina, kad tą trupučiuką kūno regėtų (kad labai nenuvargtų)! O kur daugiau tokį trupučiuką kūno rasi, jeigu ne prancūzų lengvuose, sumaniuose, juokinguose farsuose! Bet karas eina su prancūzais, vadinas, patriotinis jausmas neleidžia žiūrėti prancūzų kūrinio, reikia kas nors kito sugalvoti. O vokiečiai ne tokie, kad eitų kur reikalingiausio daikto skolinties! Reikia – patys pasidirbs! Ir šit karo metu prasideda ištisa dramaturgų litanija, sekanti prancūzus. Vadinas, prancūzai, įvarę ardomąjį kylį į vokiečių sceną, įnešė jų ir vokiečių kuriamąją pajėgą. Tik vokiečių jumoras tai ne prancūzų, tuo labiau farsas! Jei prancūzas ir bliuznija, tai jis tai moka padaryti gražiai, bet jeigu vokiečių biurgeris tai pradeda daryti, tai girdis ne tik žodžiai, bet ir blogas kvapas! Jeigu valstybiniai teatrai dar turi šiokios tokios galimybės kiek idėjingiau statyti klausimą ir kiek idėjingiau darbuotis, tai privatiškai – atsirado išimtinai biurgerių skonio rankose, varydami savo vyriausį uždavinį – konkurencija su kinematografu! Ir koks sunkus tas uždavinys! Publika karo metu atšipino nervus, kraujas, mirtis, galvažudybė į jos nervus jau nebeveikia.

Reikia, kad galvažudybė būtų atlikta su tam tikru skoniu, specialisto graciozingumu, reikia, kad publika jaustų ne tik kraujo spalvą, bet ir jo kvapą, ir kiek jis karštas buvo, kai jis buvo pralietas! Visa tai taip lengvai pasiekiama kinematografe ir taip sunkiai teatre! Pati beprotingiausia fantazija šių dienų kinematografe gali būti realizuota. Žemės drebėjimas, dangaus čiaudėjimas, piktos dvasios apsėdimas, nužudymas ir iššaginimas su parašu „tiktai suaugusiems" – ar maža galimybių kinematografas turi! Kur teatrui susilyginti įspūdžių galingumu. Tuo labiau kad biurgeris ieško ne meno, tik įspūdžių! Tokiu būdu karo metai – buvę prancū-

zų teatro didžiausiu dvasios laimėjimu, – vokiečiams buvo didžiausias pralaimėjimas, didžiausia nesąmonė!

Bet štai karas baigtas, nešdamas su savimi vokiečiams revoliuciją. Tai buvo vokiečiams kažkas nepaprasto, apie ką jie ir svajot nelabai drįso. Bet atėjusi revoliucija atnešė visą eilę naujenybių kaip vokiečių socialiniame, taip ir ideologiniame gyvenime. Visas vokiečių pasitikėjimas savimi, pasididžiavimas, biurgerinis pasitenkinimas dingo, kaip nei nebuvęs. Biurgerį prispaudė vargas, mokesčiai, skurdas. Biurgeris jau nebepajėgia kasdien 10–15 „Massų" ištuštinti, pasitenkina prie pietų tiktai *eine Halbe* arba tiktai *kleines*. Savaime suprantamas ramaus, išdidusio biurgerio nepasitenkinimas. Tuo tarpu pralaimėtas karas į visuomeninę organizaciją įneša kas kartą vis daugiau ir daugiau iškrikimo.

Visuomenė grimzta į siaurai egoistinius reikalus, besirūpindama tik vien būdais, kaip tiksliau valdžia apgauti, kaip išvengti vieno kito mokesnio naštos. Tik retkarčiais kur pradeda brėžtis naujos ideologijos supratimai, tik retkarčiais kur pradeda kitėti sąmonė ir ieškoti didesnės, labiau visiems privalomos taisybės negu kad fizinės galios laimėjimai. Bet šis visuomenės psichikos persilaužimo metas tebėra tiktai dar savo užuogamos stadijoj – tai puikiausia liudija besivyruojantis vokiečiuose terorizmas.

Tokios gyvenimo sąlygos teatro vystymuisi buvo kuo nepalankiausios. Sostų teatrai po revoliucijai perėjo valstybės žinion, artistai pasidarė valdininkais ir, gaudami liūdną valdininkų atlyginimą, labai valdininkiškai savo pareigas atlieka. Ar gali būti tokiomis aplinkybėmis kokia kalba apie naujų kelių ieškojimą, apie teatro laimėjimus meno srity! Šimteriopai blogiau su privatiniais teatrais, kurie visais laikais ir visose šalyse yra idėjinio teatro pranašai, kurių pastangomis ir yra įmanoma pažanga teatro srity. Šių teatrų dalis Vokietijoj kuo liūdniausia: jie nyksta kovoj ar, teisingiau, konkurencijoj su kinematografu. Norėdami atsilaikyti prieš visagalintį kiną priversti yra elgtis, taip sakant, vaičkiškai. Vieną ir tą patį vakarą vaidina ką nors Tagorės ir greta jo kokį nors prancūzišką vodevilį – publikai patraukti. Po vakaro vaidinimo eina nakties vaidinimas. Eina koks nors tipingas prieškarinis prancūzų

farsas, publikos pilna salė: žaketai, frakai, šilkinės kojos, nuogos krūtinės ir visa, ką prie to būtų galima pridėti, jei piktas cenzorius savo nekaltai mulevotos fizionomijos nerodytų... Nakties vaidinimams kainos yra žymiai pakeltos! Taip tie teatrai kol kas ir verčias. Bet šiuo tarpu išdygo visai nauja nelaimė teatrui, kuri labai rimtai gresia jį šio pasaulio Molochui pavergti, kuri tėra galima tiktai Vokietijoj ir prieš kurią atsispirti jokios galimybės neturi.

3. VOKIEČIŲ KLERIKALŲ ORGANIZACIJA

Vokiečių teatro aneksavime rivalizuoja dvi didžiulės visuomenės organizacijos: krikščionys demokratai ir socialistai demokratai.

Kadangi socialdemokratų istorija yra maždaug visiems žinoma ir aiški, tai, manau, gana bus kiek apsistojus ties klerikalų organizacija. 1890 metais, tūlam genialingam organizatoriui Windthorstui vadovaujant, įsikūrė vadinamoji *Katholischer Volksverein* (katalikų žmonių sąjunga). Gera organizacinė ranka sugebėjo tą organizaciją taip išvystyti, kad prieš karą ji savo narių priskaitydavo iki milijonui. Nariai mokėdavo per metus tiktai vieną markę nario mokesnio ir už tą vieną markę gaudavo aštuonias brošiūras, kurios būdavo parašytos dažniausiai dienos klausimais. Tai buvo daugiausia bespalvė organizacija. Bet iš tos organizacijos sudaryta politikos partija, kuri Reichstage vadinas „katalikų centras". Tais laikais pradėjo vis daugiau ir daugiau įsigalėti vokiečių socialdemokratų partija, sutraukianti į savo tarpą visus daugiau susipratusius darbininkus. Tuomet klerikalų organizacija nieko nelaukdama kuria katalikų darbininkų sąjungą (palygink Lietuvos „Katalikų veikimo centrą" ir šv. Juozapo darbininkų draugiją!). Bet ši organizacija laukiamų vaisių neturėjo. Visų pirma, vokiečių katalikai – daugiausia pietų bei vakarų Vokietijos valstiečiai bei iš jų kilusi inteligentija; pramoningoji gi Vokietija, kur randas daugiausia darbininkų, – protestantiška, ne katalikiška, todėl ir nieko nenorėjo girdėt apie katalikų darbininkų sąjun-

gą. Tuomet, norėdami prisitaikyti padėčiai, katalikų klerikalai sugalvoja naują reikalą: ima ir įkuria taip vadinamą *Christliche Gewerbeschafts*, vadinas, organizaciją nebe katalikų, bet *krikščionių*, kurion drauge su katalikais įtraukiama ir protestantai, kurios tiesioginis uždavinys – kova su socializmu. Kad kovą padarius kiek sėkmingesnę, tapo daug kas perimta iš socialistų programo (ligonių, bedarbių aprūpinimas, darbo valandos ir t.t.), ir visur afišuojama, kad „cicilikai – bedieviai", o jie Kristaus mokslo išpažintojai. (Palyginti tiktai Lietuvos darbo federaciją, kuri oficialiai irgi krikščioniška ir veikia nepriklausomai nuo klerikalų oficialiosios partijos, bet kuri neoficialiai – nuo kelių metų nesiskutusio barzdos kuningo Krupavičiaus skvernų nepaleidžia.) Šiuo keliu jiems pavyko gana stambų skaičių mažiau susipratusių darbininkų savo organizacijon sutraukti. Toliau tasai *Kat. Volksverein* organizavo „Ūkininkų sąjungą", „Moterų sąjungą", „tarnaičių sąjungą", „katalikų mokytojų sąjungą", „katalikiško jaunimo sąjungą", „katalikiškų mergaičių sąjungą", „spaudos sąjungą" ir taip toliau...

Indomu tiktai, kiek Lietuvos klerikalai atmokėjo vokiečiams už autoriaus teises?! O gal tik stačiai, kaip rusai sakydavo, „spisali"?..

Katalikų sąjunga laikas nuo laiko daro tam tikrus suvažiavimus-kursus, kurie tęsias 3–8 dienas; eina visokie referatai, daugiausia organizacijos ir agitacijos reikalais. Tuose kursuose paprastai dalyvauja provincijos organizacijų dūšia. Tokiu būdu tie organizacijų atstovai, parvažiavę namo, vykdo tai, ką jie girdėjo ir ką jie išmoko. (Palygink tiktai su bolševikų agitatorių kursais Rusijoj!) Laike vieno tokio suvažiavimo 1918 metų spalių mėnesį Frankfurte a/M. iškilo teatro klausimas. Teatras esąs vienas svarbiausiųjų viešojo gyvenimo akstinų, ir Vokietijoj teatras esąs kasdieninė duona, o tuo tarpu „katalikai yra priversti lankyti jų priešininkų" teatrus. Padėtis pripažinta nepakenčiama ir nuspręsta organizuoti teatro reikalą. Kaipo pagrindiniai organizacijos principai pripažinta: 1) kiekvienam krikščionių sąjungos nariui uždėti pareigą lankyti teatrą, 2) reikalauti, kad tuose spektakliuose, kuriuos lanko tokia organizacija, būtų vaidinama ne tai, ką teatras

nori, bet tai, ko organizacija nori, 3) visuose santykiuose su teatrų direkcijomis laikytis kartu ir kiek galint palaikyti senos pasaulėžvalgos rašytojus... Tais pradais besivaduojant išdygo dvi gana stambios klerikalų organizacijos, kurių vienintelis uždavinys – aneksuoti teatrą. Kaip tai padaryti?

4. ORGANIZACIJOS SISTEMA

Tos organizacijos idėja – organizuoti teatro... ne, ne rėmėjus, ne vaidintojus, bet teatro lankytojus! Iš to išeinant, susidaro dvi organizacijos. Viena – jon priklauso idėjiniai žmonės. Jie moka per metus (seniau) 25 markes, užsiima teoretiniais klausimais, gauna už tą savo mokesnį dvi klerikališkos dvasios knygas teatro reikalais, kol kas tuo visas veikimas ir pasibaigia. Jei šią kalbą, taip sakant, iššifruot[um], tai visa ši ramiai filosofuojanti ir, tiesą pasakius, nieko nenuvokianti publika yra tiktai nelyginant mėšlas, ant kurio žadama sėti galinga klerikalizmo sėkla. Ši organizacija vadinas *Volksbühnenverein* – žmonių teatro sąjunga. Organizuoti šiai įstaigai centras paskiria sekretorių, kuris, atvykęs į vietą, surenka maždaug žinomų asmenų penketą–dešimtį. Juos pakankamai pripumpuoja ir įsako, kad susirinkimui už 3–5 dienų jie atsivestų dar po 5–8 žmones savo pažįstamų. Tame susirinkime visi naujieji lygiai pripumpuojami ir įsakomi dar kompaniją atvesti ir t.t. Tokiu tai primityviniu būdu išauga gana galingos organizacijos. Tokiu būdu išaugusi organizacija sudaro savo valdybą. Sudarytoji valdyba tučtuojau organizuoja kitą organizaciją grynai praktiniams reikalams, pati pasilikdama tos organizacijos prieky. Ji organizuoja teatro lankytojus. Kiekvienas tokios organizacijos narys šiais metais į mėnesį mokėdavo 7 markes ir užtat gaudavo kas mėnesį vieną bilietą į teatrą – dramą ar operą, bilietą tokį, kuris atskirai perkant kainuoja (kainuodavo) 40–60 markių. Ir tai atliekama labai paprastu būdu.

Kaip jau minėjau, rimtesnių veikalų publika šiuo tarpu nelanko, – juos kinematografas atstoja. Laike tų veikalų teatrai gana

tušti. Šit ateina į teatro direktorių tokia teatro lankytojų organizacijos valdyba ir pareiškia, kad ji gali tiek ir tiek tūkstančių žiūrėtojų atsiųsti. Teatro direktorius rankas trina. Bet tokia delegacija pareiškia, kad ji stato dvi sąlygas. Viena, jog ji reikalauja, kad toks ir toks veikalas būtų vaidinamas. Teatro direktoriui vis viena, žinoma, koks veikalas, by tik publikos būtų. Jis mielu noru sutinka vaidinti veikalą, kokio tik reikia (iš esamo repertuaro). Antra sąlyga: tokia organizacija nori kur kas pigiau gauti bilietų. Teatro direktorius kiek raukos. Jam toks išskaitliavimas. Jeigu bilietus pardavinės kasoj, tai į teatrą bilietus, pavyzdžiui, „Viešpačiui Lyrui", kainuojančius 40 markių, išpirks 100 žmonių, kitos vietos bus tuščios, vadinas, jis už tas vietas surinks 4000 markių. Jeigu gi tai organizacijai parduos 1000 bilietų po 7 markių, tai jis surinks – 7000 markių, vadinas, 3000 daugiau. Teatro direktorius, žinoma, sutinka geriau paimti 7000 negu 4000 markių. Nors bent salė pilna. O antra, yra vilties, kad vis tik bent trečdalis iš publikos, pabuvojęs vieną kartą teatre, ateis į jį ir kitą ir savo lėšomis, nusipirkdamas bilietą už 40 markių. Tokiu būdu tai yra savo rūšies propaganda – reklama. Teatro direktoriui yra gyvas išskaičiavimas patenkinti tokios organizacijos reikalavimus. O pavieni tokios organizacijos nariai ir daug laimi: vietoj mokėjus 40 markių, moka tiktai septynias, 33 markės – grynas pelnas. Organizacijos valdyba, verbuodama publiką, jai testato tiktai vieną sąlygą – publika bus siunčiama į teatrą tiktai į „rimtus veikalus", kurie geriausiai vaidinami. Kas nenorės kartą per mėnesį rimto veikalo pažiūrėti, ypač dar geroj vietoj sėdėti ir temokėti tiktai 7 markes – pigiau negu *eine Mass*! Patenkinta publika, patenkintas direktorius, patenkinta organizacija.

Bet teatre gali tilpti tiktai apribotas žmonių skaičius. Pavyzdžiui, Berlyno didžiajame teatre tegali tilpti tiktai 2000 žmonių, o kituose kur kas mažiau (Miuncheno didžiausias teatras siekia tiktai 1400 vietų). Jeigu kuri tokia teatro lankytojų organizacija turi kelias dešimtis tūkstančių narių (o didžiuosiuose miestuos turi labai daug!), tai vieną vakarą ji, tegalėdama teatre sutalpinti daugiausia 500 narių, nes kiti bilietai turi būti palikti pašalinei

publikai, tai toji organizacija jau dabar gali kelias dienas per savaitę diktuoti savo norus – reikalauti vaidinti tą, ne kitą veikalą. Tokiu būdu žingsnis užu žingsnio einama užkariauti visas vokiečių teatras, visa vokiečių scena.

5. PERSPEKTYVOS

Kaip jau minėta, 1918 metais susikūrė klerikalų tokios teatro lankytojų organizacijos centras. Tais pačiais metais, gal tik kokiu mėnesiu vėliau, susikūrė analoginė socialdemokratų draugija. Pirmoji vadinas *Theater Gemeinde*, antroji *Freievolksbühnenverein*. Ir viena, ir kita šiuo metu išaugo į galingas organizacijas, savo narius skaito dešimtimis bei šimtais tūkstančių, viena ir kita vaduojas tais pačiais organizaciniais, o gal net idėjiniais pagrindais... Ir viena, ir kita grupė teatru, kaipo tokiu, nesirūpina. Joms abiem vis tiek, kaip kur kas vaidinama. Joms vis viena, ar romantinis, ar natūralistinis, ar simbolinis teatras viešpataus, joms tiktai svarbu, kokie veikalai yra vaidinami, kokios socialinės idėjos (klausykite! klausykite!) iš estrados skelbiama. Joms teatro pažanga nerūpi, joms tiktai rūpi *klasinė teatro ideologija*. Reikia pripažinti, kad abi organizacijos, išsirutulojusios į milžiniškas, iki šiol dar nieko nelaimėjo. Skaito savo narius šimtais tūkstančių, bet kaip viena, taip ir kita organizacija verčia teatro direktorių vieną ir tą patį veikalą vienai ir kitai organizacijai lygiai vaidinti. („Hamletas", „Viešpats Lyras", „Faustas", „Broliai galvažudžiai", „Šykštuolis" ir t.t., ir t.t.). Publika suskilo į dvi klasi, bet to suskilimo rezultatas kažkoks keistas: vienų ir kitų, anot mūsų amžinai linksmos atminties daktaro Maliausko žodžių, „nesugriaunami argumentai" lygiai vienodi, lygiai pilka ir palša publika. Ir vieni, ir kiti žiūri į dabartinį momentą kaipo į pereinamąjį momentą. Nėra abejonės, kad už kokių 20–30 metų vokiečių teatralinė publika bus lygiai pasidalinusi, kaip dabar yra pasidalinus inteligentijos pasaulėžvalga. Nėra abejonės, kad tuo metu pasidalins teatrai, visai neatsižvelgiant į tai, kas yra jų direktorius, kieno rankose meno vadovybė glūdi, į dvi dalis: socialistinę ir klerikalinę.

Nėra abejonės, kad už kelių dešimčių metų visa teatrą lankančioji publika bus tiek suorganizuota, jog palaidosios bus visai mažas procentas, jogei palaidoji publika bendroj masėj jau nieko nebereikš. Tai savaime turės įvykti. Kokiu būdu teatras bus aneksuotas: ką norės tam tikra organizacija, tas turės būti vaidinama, ir kito kelio vokiečių scenai jau nebėra. Kas laimės?.. Laimės visų pirma ne menas!

Jei spręsti sulig dabartinių davinių, tai šiek tiek viršija klerikalų organizacija. Bet ji viršija daugiausia pietų ir vakarų Vokietijoj. Tačiau reikia atsiminti, kad į šią organizaciją priimama ne tiktai oficialiniai katalikai, bet ir oficialiniai krikščionys, kas reiškia – protestantai. Bet tokioj šiaurės bei rytų Vokietijoj klerikalai su socialdemokratais ir lygintis negali. Kaipo pavyzdį galima būtų nurodyti į Drezdeną, kur šiemet kovo mėnesį organizavos viena ir kita organizacija. Į klerikalų organizaciją įsirašė tuojau 4000 narių, į socialdemokratų – 60 000 narių. Skirtumas nemažas! Visais daviniais sprendžiant, galima spėti, kad dar tris metus vyraus klerikalinės organizacijos ir kad paskui paims pirmenybę socialdemokratinės. Socialdemokratai, kaipo partija, laimės, tai neabejotina. Bet tačiau yra aišku, kad visų teatrų jie nepaveldės, kad pasiliks dalis ir teatrų, kurie bus tiktai klerikalų žinioj, kurie tarnaus tiktai klerikalų idealų propagandai.

Visuomeniniais motyvais ši kova yra racionalinga ir gal labai sumani, gal labai „kultūringa", gal labai nepaprasta, gal moderninga, gal labai reikalinga. Apie tai triukšmo nekeliu. Bet man rūpi, ką tokioj kovoj gali laimėti menas! Tačiau meno reikalo nei vieni, nei kiti apsnūdę neprisimena!.. Meno idėja nekeliama visai! Politikos vyrams visai nerūpi, kiek yra tas ar kitas reikalas tobulas, kiek ir kaip jis gali būti įvertintas kaipo meno veikalas, jiems rūpi tiktai, kokias socialines idėjas jisai neša, kiek jis tinka partinės programos propagandai. Kas tai yra grynasai menas?!. Šypsos vieni ir kiti! – Tai yra tiktai neurastenija arba geriausiuoju atveju sibaritizmas, epikūrizmas... Dabar esanti jau nebe tokia gadynė, kad būtų galima pasitenkinti meno, kaipo tokio, idėja, kad būtų galima kitų, „prakilnesnių"!, neieškoti! O tasai

„prakilnumas" turi reikštis visuomeninių bei moralinių idėjų pavidalu!

Ne ginčytis aš šiandie norėjau, tiktai konstatuoti faktą, kad vokiečiai gali iš katino beždžionę padaryti. Juk tokia teatro lankytojų organizacijos idėja, tokia gausi savo pasekmėmis niekur kitur negalėjo gimti kaip tik Vokietijoj!..

Vokietis beždžionę pramanė!.. O! Tai senas anekdotas ir be galo atsilikęs nuo šių dienų vokiečio pramoningosios sąmonės!

Kokią beždžionę iš kultūros vokiečiai dar padarys – tai tik ateitis tegali parodyti!

KRYŽIAUS KANČIŲ TEATRAS OBERAMMERGAU

I. KRYŽIAUS KANČIOS IR BAVARIJOS POLICIJA

Šiais metais visų pirma Bavarijos katalikai, paskui Vokietijos, paskui abelnai viso pasaulio katalikai, vaidilos, menininkai, meno istorininkai, kritikai nelyginant kokią bendrą šventę švenčia. Šiais metais eina Oberammergau kryžiaus kančių vaidinimai, kurie vyksta kas 10 metų ir kurie turėjo būti 1920 metais, bet dėl bolševizmo negalėjo įvykti.

Vaidinimo generalinė repeticija buvo gegužės 9 d., vaidinimai prasidėjo gegužės 14 d.; vaidinimai vyksta sodžiuj, kalnuos, klony, o Bavarijos sostinė Miunchenas, esąs už šimto kilometrų nuo to sodžiaus, jau nuo vasario mėnesio pradėjo rengtis. Pradėjo rašyti laikraščiai, pradėjo rodytis skelbimai ant sienų! Pradėjo žūti kambariai, kas dieną pradėjo viskas brangti, pradėjo žūti po pusę viešbučio. Pavyzdžiui, viešbučiams valdžia yra nustačiusi taksą už kambarius, o pavieniams butams – ne. Tuoj viešbučiuose, žiūrėk, vienas namo galas jau atskirta nuo kito kokia lentų ar stačiai brezento siena, vadinas, padaryta iš tos pusės atskiras butas! Ir toks gero notūro šmugelninkas išnuomoja neva savo buto kambarius, plėšdamas tiek, kiek tik jo spekuliantinė išmintis pakelia – 500, 1000 markių už parą ir dar daugiau!

Bavarų policija irgi jau seniai rengėsi į tas iškilmes. Jau senokai ištuštino savo puikių rūmų kažkuo užgriozdotus kambarius, prisisamdė naujų valdininkų, prisisodino ilgiausią eilę naujų

kasininkų... O, Bavarų policija ne tokia, kaip mūsų žvalgyba ar maskolių črezvyčaika! Kai atvažiuoja kas į Bavariją, turi tuojau įsiregistruoti policijoj. Tikslas, žinoma, neblogiausias: reikia gi tvarka palaikyti, taip ir ant sienų parašyta. Eini, žmogus, registruojies. Ten labai maloniai prakalbina, apie vargus išklausinėja, ima pasą ir kviečia ateit rytoj. O kai ateini rytoj – tavo pasą paduoda sargui, kuris palydi į iždinę ir pasą įduoda iždininkui. Iždininkas, žmogus labai geras, pareiškia, kad tau leista Bavarijoj apsistoti 3 dienos ar savaitė, o už tą malonę būk malonus jau užmokėti. Kiek? „O, nedaug, šypsodamos atsako", – penki doleriai, vienas svaras sterlingų ir t.t. Gavęs tokį pareiškimą, žmogus keikiasi, kiek tik gali. Iždininkas šypsosi: jei tamista neturi šiandie, ateik rytoj, aš palauksiu, – ir kiša pasą į stalą. Žmonės keikias ir moka pinigus – ką gi darys nemokėję, kur pasidės be paso!

Kiek Bavarijos policija ima už apsistojimą? Vienas Dievas tėvas žino! Pavyzdžiui, Miunchene yra keletas lietuvių studentų, kurie, žinoma, turi vienodas teises ir privalo kas semestras gauti iš policijos leidimą gyventi Bavarijoj. Ir šit iš vieno studento paimta už leidimą vasaros semestrui – 10 markių, iš kitų dviejų per abudu – 50 markių, iš kito – 180 markių, o dar iš vieno – visas tūkstantis! Klausi žmogus – kuo ji, ta policija, vaduojas taip darydama! „Kas jums rūpi, tai mūsų reikalas", – atsako. Tam ji ir policija, kad taip išmintingai atsakytų, o jos pajamos – milijonais skaitliuojamos.

Kas jai moka? – Moka visi, kas turėjo laimės su ja susitikti. Bet daugiausia – amerikiečiai, anglai, šveicarai, olandai, švedai, norvegai, danai, – vienu žodžiu, mūsų brolis auslenderis. Iš vokiečių – daugiausia moka prūsai, kiti – mažiau (kaip seniau Rusijoj intariamose vietose ant sienų būdavo pieštuku ar kreida rašoma „bej žydov i poliakov", taip dabar Bavarijoj daugely vietų siūloma kulti žydus ir prūsus)... Ir publika plūsta, keikias, kaip tik moka, o vis tiek važiuoja, lenda, brukas. Ir yra ko! Nesuskaitomi meno turtai, kalnai, ežerai, pramonės paroda, teatro iškilmės, mugė, meno parodos ir t.t. Vis tai verta, reikalinga pažiūrėti. Bet vis tiktai pirmą vietą šią vasarą užima Oberammergau kryžiaus kančių

teatras, kuris traukia kuo daugiausia domesio, kuris iš tikrųjų yra tiek įdomus dalykas, kad kai kurie žymesnieji Londono antrepreneriai važinėjo į Oberammergau specialiai studijuoti visą dalyką, kad už metų kitų tokį daiktą pradėtų Londone.

II. ŠIS TAS IŠ RELIGINIŲ DRAMŲ BEI MISTERIJŲ ISTORIJOS

Kryžiaus kančių teatras – turbūt nėra tikslus pavadinimas. Vokiečiai sako – *Passionsspiel*, rusas pasakytų – *teatr strastej gospodnich*, mes, lietuviai, kito termino neturime. Kol jis bus nustatytas – naudosiuos tuo, kuris man atrodo tiksliausias. *Passionsspiel* – pavadinimas yra tam tikro istorinio rutulojimos vaisius, yra tam tikras sąvokos susiaurinimas. Istorinio rutulojimos, kuris jau seniai yra pasibaigęs.

Dar ilgus amžius prieš Kristui užgimsiant senajame Egipte buvo gana plačiai prasiplatinęs Osiriso ir Isidos kultas. Osirisas buvo geras dievas, žmonių ir jų gerbūvio globėjas, o Isida buvo jo dieviška žmona-sesuo. O žmonės, kaip visuomet pasauly dedas, buvo nedori griešninkai. Šit vienas piktas dievas nugalabija Osirisą, sudrasko jo kūną į mažučius gabalėlius ir išmėto po visą platų Egipto kraštą. Jo liūdna žmona, dieviška sesuo Isida, graudžiu skausmu kaupdamos, gailias ašaras liedama, vaikšto po Nilo klonį ir rankioja išmėtytas kūno daleles, kol pagaliau jas surenka, sudeda į vieną vietą, ir Osirisas ima ir atsikelia iš numirusių, įvykindamas tuo žmonių nuodėmių atpirkimą, – kad jie, laimingai Osiriso kančia atpirkti, galėtų rojuj amžius slankioti... Ir dievingi žmonės, dėkingi gerajam dievui už jo pasišventimą žmonėms, kasmet šventė jo garbei pavasario šventes tuo metu, kada Nilo klonis pradeda žaliuoti, kada visa gamta atgyja. Žmonės tuomet darė tokias apeigas, kuriomis buvo pakartojama Osiriso kančios ir jo prisikėlimas. Ir žmonės tikėjo, kad Osirisas, kuris dausose kažkur gyvena, kasmet tas pačias kančias kenčia, miršta ir iš numirusių prisikelia, ir tik su jo prisikėlimu visa gamta kelias ir žaliuodama gerą dievą garbina.

Šios religinės apeigos bus bene pirmieji istorijai žinomieji religinio teatro užuogamos pavyzdžiai. Senojo Egipto religinėse apeigose reikia įstebėti pradžiapradžio teatro elementus, kuriuos mes vėliau sutinkame Babilonijoj, pas graikus, romėnus ir ypač viduramžio krikščionių religinėse dramose bei misterijose. Šiose pastarose pasikartoja pradžiapradžiai elementai kiek formos, tiek ir turinio žvilgsniu. Tuo aš visai nenoriu pasakyti, kad viduramžio religinis teatras būtų atsiradęs ar veikęs šio gilios senovės visuomenės gyvenimo reiškinio įtakoje. Anaiptol, aš net nesu linkęs į tą teoriją, kuri tikina, kad viduramžio religinis teatras išsirutulojo iš graikų bei romėnų teatro, pakeičiant pjeses, roles ir t.t. Kada krikščionybė pradėjo įsigalėti, sudarydama visą perversmą dvasios pasauly, vadinamasai stabmeldžių pasaulis buvo labai nupuolęs. Nupuolus buvo visa jo kultūra, iškrikęs ir jo teatras. Ir vaidinama buvo blogai, ir vaidinama tokie daiktai, kurie nieku būdu negalėjo turėti kiek moralinės reikšmės bei svarbos ir būti tais laikais aukštai krikščionių ideologijai kokiu nors pavyzdžiu. Tasai natūralus dalykas, kad mes visoj šventų tėvų raštų eilėj randame skaudžiausių prakeikimų ir vaidintojams, ir žiūrėtojams, ir pačiai teatro idėjai.

O tuo tarpu krikščionių bažnyčioj kūrės Dievo pamaldos. Pavyzdžiui, einant krikščionių religijos mokslu, per kiekvienas mišias pasikartoja visos Kristaus kančios ir prisikėlimas, visa Kristaus misterija. Kiekvienas tikintis, klausydamas pamaldų, turi tai visa susigraudindamas apgalvoti. Bet jau toks žmogaus dvasios būdas: jeigu yra kiek kokių išorinių akstinų, kurie sukaupia jo domesį, tai jis giliau, stipriau gali apie dalykus galvoti. Visai natūralus dalykas, kodėl Bažnyčios tėvai stengės svarbiausias Kristaus misterijos vietas iliustruoti gyvais paveikslais, kad tuo būdu tikintiems duotų daugiau impulso. Kai kurie tokių pradžiapradžių paveikslų yra užsilikę net iki šiai dienai: Kalėdų švenčių – Kristaus užgimimo, Trijų karalių atsilankymo paveikslai bažnyčiose arba velykinis karsto įrengimas, vaikščiojimas iš vietos į vietą ir t.t. Jeigu dabar tokie reiškiniai yra daugiau formalumas, kartais nesuprantama ar bent logiškai nepateisinama tradicija, ir tai ti-

kintiems yra stambus maldos impulsas, tais anais laikais to impulso reikšmė buvo šimteriopai didesnė. Ir kad tą įspūdį-akstiną dar pagilintų, Bažnyčios tėvai stengės į gyvuosius paveikslus įdėti šiokio tokio veiksmo, tokiu būdu į maldą įnešdami *dramatinių elementų*. Buvo nustatytos tam tikros rolės, vaidindavo tiktai kunigai ir tiktai bažnyčioj. Bet tokių vaidinimų metu per didesnes iškilmes prisirinkdavo tiek žmonių, kad bažnyčioj nebesutilpdavo. Kad didesnis žmonių skaičius galėtų matyti, vaidinimas buvo iškelta į šventorių. Bet šventoriuj jau kitas ūpas negu bažnyčioj. Kad daugiau pritrauktų tikinčiųjų domesį, reikėjo vaidinimą tobulinti, daryti jį suprantamesnį, prieinamesnį, įvesti daugiau veiksmo ir daugiau vaidinamųjų asmenų. Kadangi dvasiškių nebe visur neužtekdavo, tai kai kurios rolės vaidinti buvo pavedamos pasauliniams žmonėms. Šie gi, ateidami į tokius vaidinimus, visų pirma įnešė žmonių tarmę, o paskui ir kitus pasaulinius gaivus. Kad vaidinimą padarius dar prieinamesnį, buvo pamažėli, nuosakiai įnešama vietiniai papročiai, vietiniai doros supratimai ir t.t. Tokiu būdu vaidinimai kas kartą darės vis daugiau ir daugiau pasaulinio pobūdžio, kol pagaliau visi vaidilos buvo jau pasauliniai asmens, ir pats vaidinimas buvo išvarytas iš šventoriaus į šalia stovintį plecių – rinką. Ten buvo įtaisyta šiokia tokia scena (žemė, paskui trijų gyvenimų scena: apačioj pekla, vidury – čyščius, viršuj rojus arba dangus; iš vienos tokios įstaigos į kitą reikėdavo laiptais lipti). Priešais sceną buvo pastatyta kiek sėdynių, kuriose sėdėdavo bajorai, pirkliai, meisteriai ir šiaip pasiturintieji asmens tam tikra nustatyta tvarka. Prasčiokai pasilikdavo stovėti. Bet kelias valandas stovėti – nusibosta. Ant žemės sėdėti – nieko nesimato. Todėl tokia publika talpindavos kur kas gali – ant tvorų, stogų, medžių ir t.t. Bet tai vėl būdavo nepatogu – toli nuo scenos ir nesigirdėdavo, kas ten šnekama. O kadangi tuose vaidinimuose veiksmo paprasto būdavo labai maža – visas svarbumas buvo kalbose, tai į besikalbančius žmones žiūrėt, negirdint jų kalbos, per ilga nusibosta. Ir publika, susitalpinusi ant medžių, tvorų, stogų, ieškojo būdų, kaip savo nuobodžią dalią palinksminti. Savitarpy kalbėjos, šnekėjos, derėjos, vaikai kumščiavos,

suaugę vyrai prekybos reikalą varė. Tokiu būdu aplink sceną kildavo didžiausias triukšmas. Ir ta publika, kuri sceną galėtų girdėti, nieko nebegirdėjo. O kai pradėdavo vieni kitus raminti, tai vaidinimui tekdavo daryti pertrauką, o neišspręstus klausimus baigti aiškinti – cypėj. Tokiu būdu religinės dramos bei misterijos, pamažėli tapusios pasaulinėmis, nustojo savo religinės prasmės ir virto paprasta rinkos linksma pramoga. Užėjusi reformacija greitai tokius vaidinimus miestuose panaikino. Jų iki šiol yra užsilikę austrų Tiroly ir bavarų Oberammergau. Šis pastarasis dėl istorijos aplinkybių ir ypatingų jėzuitų padėtų pastangų išsirutulojo į savo rūšies įdomų teatrą.

III. ŠIS TAS IŠ OBERAMMERGAU KRYŽIAUS KANČIŲ TEATRO ISTORIJOS

Kaimas Oberammergau yra įsikūręs dar romėnų valdymo laikais vadinamuos Bavarų Alpuose. Iš tos senosios gadynės tėra žinoma tik tiek, kad tai yra buvusi garsioji Romos provincija Vendelicija, kurios svarbiausias miestas tais laikais buvo dabartinis Augsburgas (*Augusta vendelicorum*). Pats kaimas Oberammergau buvo pakeliui iš Veronos (Venecijos) į Augsburgą, kuriuo čia ir atgal plaukdavo romėnų valdininkai, keliauninkai, pirkliai su savo prekėmis. Oberammergau tais laikais buvo tarpininkavimo vieta, turėjo gero pelno ir iš to gyveno. Kiek vėliau – XIV šimtmety vienas kaizeris (Liudvikas) net buvo įsakęs, kad pirkliai su savo prekėmis gali važiuoti tiktai pro Oberammergau ir prekėms vežti gali naudotis tiktai to kaimo pervežimo priemonėmis. Tokia padėtis tęsės iki XVI šimtmečiui, kol šis kaizerio įsakymas buvo laikomas. Čia dar VII šimtmety įvestoji krikščionybė per tą laiką suspėjo sukurti svarbių tai gadynei kultūros laimėjimų. XVI šimtmety tapo iš Italijos į Vokietiją pravestas kitas kelias – pro Garmischą ir Pertenkircheną, kur kas patogesnis, ir oberammergaviečiams atėjo sunkūs laikai. Buvo bandyta verstis auksu ir sidabru, kurio buvo rasta kaimyniniam klony Ettal, bet ši pramo-

nė neapsimokėjo. Tuomet griebtasi išdrožinėjimų iš medžio meno. Ši nauja pramonė ilgai buvo kaimui pragyvenimo šaltinis. Jie savo dirbinius eksportuodavo į Nyderlandus, Skandinaviją, Rusiją ir kt. Bet čia juos vėlei ištiko nelaimė. Kai kurie klonys pietų Tiroly irgi išmoko pjaustyti ir padarė jiems labai stambią konkurenciją. Tai privertė oberammergaviečius kreipti daugiau domesio į savo meno kokybę, o be to, jie dar išmoko teplioti. Iš to pas juos išaugo puikios pritaikomosios dailės dirbyklos ir mokyklos. O tokios gyvenimo ir kovos dėl būvio sąlygos auklėjo jų meno pajautimą ir skonį.

Kaimas labai daug kentėjo nuo visokių karų, kurių čionai vesti nesišykštėta. Bet 1633 metais juos ištiko dar didesnė nelaimė. Užėjo į aplinkinius kaimus maras. Oberammergaviečiai ilgai gynės nuo tos nelaimės, uždarę kelius ir vartus į savo kaimą, bet maras vis tiktai įsiveržė ir per tris savaites nuvarė į kapus 84 žmones. Susirinko kartą dar išlikę gyvi seneliai ir įsižadėjo – prisiekė kas dešimt metų vaidinti Kristaus kančias per amžių amžius, jei Viešpats atitolins nuo jų galvos marą. Taip atsitiko, kad po tos priesaikos nuo maro nei vienas žmogus nebenumirė. Ir oberammergaviečiai jau 1634 metais vaidino Kristaus kančias, pildydami savo įžadus. Nors panašūs vaidinimai yra buvę pas juos ir iki tam laikui, bet tai buvo pripuolamas reikalas ir priklausė nuo gero ūpo, o nuo to laiko tai tapo jų šventa pareiga ir reguliaringas darbas. Buvo vaidinta 1634, 1644, 1654, 1664 ir 1674 metais. Paskui 1680 metais ir nuo to laiko – kas 10 metai.

Bet šit 1770 metais išeina įsakymas, kuriuo draudžiama visoj Bavarijoj Kryžiaus kančių vaidinimai, bet oberammergaviečiams pavyksta gauti leidimą kaipo išimčiai toliau savo vaidinimus reguliaringai tęsti. Tačiau 1810 m. uždraudžiama tai daryti ir jiems. Visas kaimas susijaudina. Kas daryti – jie juk turi tėvų duotus įžadus laikyti – pildyti! O, jie ne tokie žmonės, kad jiems būtų reikalinga jų duotą žodį priminti!

Surengė, išleido pasiuntinybę į dvasinę vyresnybę, į Miunchenną – sostinę. Miunchene juos priėmė labai šaltai ir pasakė jiems: jeigu jie nori melstis, tai gali prašyti vietos kunigo, kad jiems

surengtų atitinkamas pamaldas su atitinkamais paveikslais bei apdūmojimais vietoj to, kad Viešpatį Dievą po jų teatrą valkiotų. Tai tuomet deputacijos galvoj atsistojo senas senutėlis Georg Lang, o jis, kaip tik tas kalnų žmogus, buvo ne toksai, kad kartą užsibrėžto tikslo nepasiekęs nurimtų! Nieko nelaimėjęs pas dvasinę vyresnybę, jis eina int karalių, prašydamas leidimo. Jis įtikinėjo karalių, kad kiekviena graži ir jaudinamoji istorija žmogų kur kas giliau veikia, jei jis ją savo akimis mato. Jų vaidinimas esą visuomet buvęs daugelio nusidėjėlių gailesio kelias, pagelbėjus daugeliui savo nuodemė išpažinti ir atvėręs kelią į Išganytoją. Ir karalius jiems leido vaidinti ir privertė dvasinę vyresnybę nusileisti! Tiktai jiems buvo įsakyta pašalinti iš vaidinimo visa tai, kas galėtų papiktinimu būti. Tokiu būdu jiems teko išmesti mylimiausius viduramžio scenos daiktus – scenas, kur įeina velniai su jų štabu. Vaidinimas taip tęsias iki 1850 metų, kada atvažiuoja į vaidinimą garsus vokiečių teatro istorininkas Eduard Devrient ir parašo gražią įkvėptą knygą apie Oberammergau teatrą. Ši Devrient'o knyga padarė oberammergaviečiams reklamą visame pasauly. Nuo to laiko prasidėjo toks veržimasis publikos iš visų šalių, kad šie vaidinimai pasidarė oberammergaviečiams vienas svarbiausiųjų gyvenimo uždavinių. Ir patsai vaidinimas, ir tekstas, istorijos bėgy tiek kartų reformuoti, po Devrient'o knygai buvo vėlei naujai perdirbti ir sutvarkyti – tą darbą atliko vietos kunigas, labai apsišvietęs žmogus, žymus vokiečių helenistas J. A. Daisenberger. Jo pagamintas tekstas ir iki šiai dienai tebevaidinamas. Vaidinimai iš karto vykdavo šventoriuj-kapinyne, bet publikai daugėjant buvo nukelti kiek toliau nuo bažnyčios ir buvo vykdoma atvirame ore. Iš gausiai plūstančios publikos teatrui pasipelnius, vieta, kur publika sėdi, tapo apdengta stogu ir tokioj padėty teatras išsiliko iki mūsų dienų.

VI. OBERAMMERGAU TEATRO PRAKTIKA

Tradicinis teatro pradas – teatralinis. Oberammergaviečių tėvai prisiekė Viešpačiui, įsižadėjo, ir ainiai turi savo pranokėjų įža-

dus išlaikyti, kitaip jie nebūtų kalnų žmonės! Iš tos priežasties visa, kas liečia teatrą, turi būti Oberammergau kaime padaryta. Teatras, artistai, režisierius, kapelmeisteris, chorvedys, choristai, orkestrininkai, kompozitorius, dekoratorius, kostiumierius – visa tai turi būti iš vietos žmonių, nes tik jie atsako už jų tėvų įžadus!..

Visus reikalus veda tam tikra renkama komisija, vietos kunigui pirmininkaujant. Šita taryba duoda įsakymus, kurie yra beapeliaciniai pildomi, bet ji ir atsako už vaidinimo pasisekimą.

Iš oberammergaviečių vaidinimo savybių visų pirma reikia pastebėti, kad jie visai nevartoja grimo. O tuo tarpu vaidinamieji asmens yra pasauly tokie populiaringi, tokie paviršutiniai nusistovėję tipai, kad kiekviename žiūrėtojuj jau iš anksto yra prirengtas vaizdas, kaip Kristus ar Petras turi atrodyti. Juk jeigu Kristų vaidinti išeitų koksai kaimo berniokas ar artistas, panašus į Erodą ar į kokį germanų dievą, o ne į Leonardo paliktą paveikslą, – juk tuomet tebūtų vienas pasipiktinimas! Arba, pavyzdžiui, Judui būtinai reikalinga ruda barzda, kitaip jis bus ne Juda! O artistai tuo tarpu nesigrimuoja! Ir vis tiktai panašūs į vaidinamus asmenis gal net daugiau kaip mūsų sostapilių teatrų artistai. Kaip tai yra? Kiek žinoma, kaip vaikai iš tėvų pasekimo keliu gauna kai kuriuos būdo bruožus, taip ir paviršutinės išvaizdos bruožus. Oberammergaviečiai Kristaus kančias vaidina jau kokius penkis šimtus metų. Ir taip pasidarė, kad kai kuri šeimyna suaugo su kuria role, tai ją ir vaidina iš kartos į kartą, ta rolė daros šeimynos brangenybė, jos pasididžiavimo lobis. Karta iš kartos ta role gyvena, stengias taip gyventi ir būti, kad ir kūno, ir dvasios savybė atitiktų tos rolės vaisingesniam atlikimui. Ir karta iš kartos su kai kuriais individybės bruožais vaidintojai natūraliniu keliu auga panašūs į vaidinamąjį asmenį. Taip, pavyzdžiui, Kristų visuomet vaidina Langų šeimos asmuo, Judą – Mayrų šeimos asmuo ir t.t.

Žmonės tuo vaidinimu pradeda gyventi iš pat mažens – trejų metų amžiaus. Juk reikia taip daug žmonių, reikia sudaryti gyvi paveikslai su daugybe žmonių, reikia leisti į sceną tokias milžiniškas gatvių minias, reikia taip daug choristų, statistų. Ir vis tai turi būti tiktai oberammergaviečiai!

Dešimtmečio laikotarpy, kad veikalo neužmiršus, kad vaidinti įpratus, reikia daryti nuolatines repeticijas! Juk jie ir vaidina be suflerio, ir žodžiuose nė mažiausios klaidelės nepadaro – visa kaip knygoj, maldoj!

O antra – dešimt metų – pratarpis stambus! Gali kas iš artistų susirgti, numirti, gali šiaip kokia nelaimė pasitaikyti. Reikia visuomet vaidintojų personalą papildyti, kad vaidinimas galėtų įvykti, kaip tėvų tėvai prižadėjo! Pagaliau ir vaidintojų talentas reikia vystyti. Seniau dar tais dešimtmečio pratarpiais buvo vaidinami kiti dalykai – *Die Kreuzesschule* („kryžiaus mokykla" – epizodai iš Senojo Įstatymo istorijos su gyvais paveikslais iš Kristaus gyvenimo), *Ritterspiel* (riterių vaidinimai) ir t.t.

Bet laikui slenkant visa tai nublanko ir išnyko. Beliko tiktai *Passionsspiel* – Kryžiaus kančių vaidinimai. Ir žmonės devynerius metus tuo veikalu gyvena, repetiruoja, rengias ir dešimtais metais vaidina. Tokiu būdu artistas su savo role taip susigyvena, kaip jokiame kitame teatre pasauly. Pavyzdžiui, šįmet Kristų vaidino Anton Lang – vaidino jau trečią dešimtmetį iš eilės. Vadinas, ta role jis gyvena ne mažiau kaip 25–30 metų! Tas pat ir su kitais artistais. Visas kaimas kažkoks biblėjinis. Visi vyrai ilgais plaukais iki pečių, biblėjinės nosys, biblėjinės barzdos. Kadangi jie gyvena labai bendru gyvenimu, viena nedaloma mase, tai ir ten, kur vaidinime dalyvauja masės – seni senužėliai ir trejų metų kūdikiai, išeina [taip] galinga, taip viena galia ir gyvybe persunkta, ko man vadinamuosiuose kultūringuose teatruose matyti neteko.

Pačiame vaidinime dalyvauja daugiau [kaip] 400 žmonių. Dalyvauja ištisos šeimynos – seneliai, tėvai, vaikai, dalyvauja moters, mergaitės, vyrai milžinai ir pavargėliai vargdieniai. Kiti, kurie nedalyvauja vaidinime, dalyvauja orkestre, chore. Vietos mokytojas, seniau sukomponavęs muziką, dabar iš kartos į kartą yra dirigentas. Orkestras ir choras – po 50 žmonių. Dar kiti atlieka paprastą teatro darbą – dekoracijas tepa, maino, būna kasininkai, durų sargai, tvarkdariai, gaisrininkai ir t.t. Namie lieka tiktai tie, kurie nieko negali daryti arba kurie negali išeiti. Tokiu būdu vaidinime užimta yra ne mažiau [kaip] 600 žmonių.

Pajamos iš vaidinimų būna milžiniškos (teatre telpa 6000 žmonių, ir jis visuomet būna sausakimšai prikimštas!). Bet pajamos eina bendriems reikalams. Oberammergaviečiai visų pirma iš jų savo teatrą tobulina, apmoka bendruomenės mokesnius, skolas, stato mokyklas ir šiaip kuria visuomenines įstaigas.

Vaidinimo metu visą vasarą kaime nepaprasta šventė. Visi šventės rūbais pasirėdę, visi apie šventę tekalba. Ir atvažiuoja į juos visi, kas tik gali. Šiais metais, pavyzdžiui, atidengimui atvažiavo Bavarijos ministeris pirmininkas, Vokiečių vidaus reikalų ministeris, atvažiavo monarchistai, atvažiavo socialdemokratai, atvažiavo komunistai... Ir kiekvieni namai šiame sodžiuj ir keliolikoj aplinkui – vien viešbučiai, – šeimininkas išskėstomis rankomis svečių laukia. Pačiame Oberammergau šeimininkas būtinai toks ilgais plaukais apaugęs, toks gyvas apaštalas, nelyginant Lietuvoj 1905 metais cicilikas. Pas tokį šeimininką bijai žmogus ir žodį pratarti – kaip kalbėti su tuo, kuris apaštalo gyvenimu gyvena, kuris nuolat su Dievu kalbasi! Gal jis ir iš tikrųjų šventas – biesas jį žino – toks plaukuotas... Bet šeimininkas – nieko! Už bjaurios kavos puoduką prašo 15 markių, o už kambarį – tai geriau neklausęs miegok kur patvory ar ant kalno už uolos!.. Kiekvienas apaštalas nori milijonierius būti – visai dešimčiai metų prisipelnyti. Tuo labiau kad čia privažiuoja amerikiečių, anglų, olandų, švedų, šveicarų, kuriems šimtas kitas markių tai tik švilptelėti... Bet jei žmogus teturi tik tas prakeiktas markes, tai kelionei ir rusišką žodyną geriau pasiimk... Tuo labiau kad esi priverstas nakvoti kur nors pas apaštalą: bilietus pardavinėja ne teatro kasa, bet pavieni buto savininkai. Neužmokėjai jam už kambarį, – negausi bilieto į teatrą. Atvažiavęs bėk kuo greičiausiai kambario ieškot. Tokiu būdu Kryžiaus kančių teatras yra puikus pajamų šaltinis visiems butų savininkams apaštalams, aprūpinantis juos daugeliui metų. Tvarka gal ir ne tokia biblėjinė, bet žmonės mano, jeigu šioj pakalnėj daugiau kentėsi, tai po smerčiui pekloj velniai ne tiek bemūčys... Tiek to!

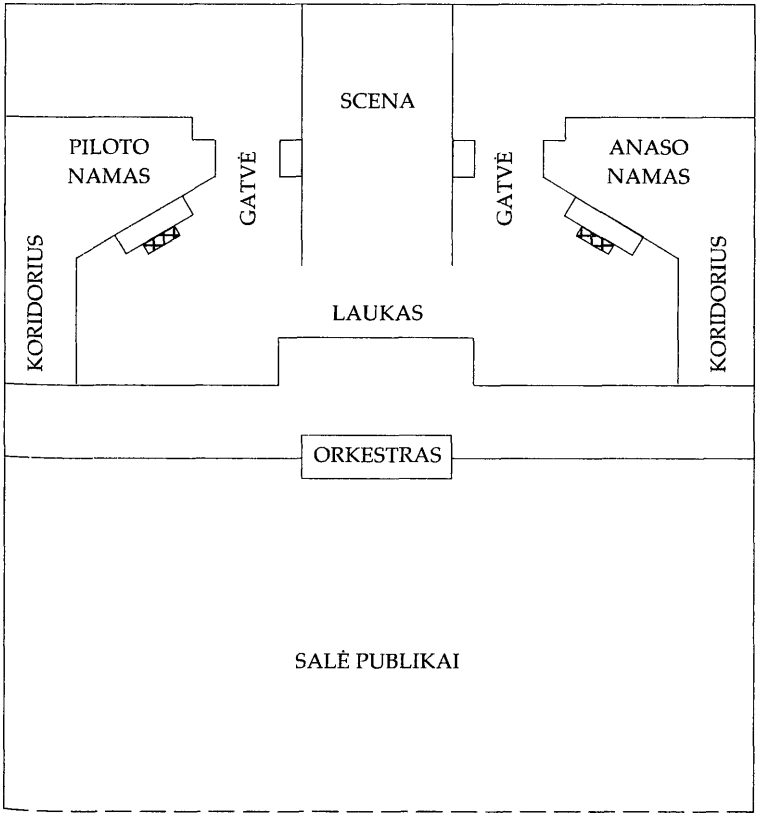
V. SCENA

Teatras, kaip ir visas kaimas, guli labai puikiame klony. 837 metrai aukščio ties marių lygmeniu. Aplink tą klonį glūdi pilkais gigantais susigūžę uolos, kalnai, nors ir ne per labai aukšti (1500–1600 m), bet labai statūs ir vaizdingi. Ir vieni kalnai sudaro jau ypatingą ūpą. Patsai teatras susideda iš dviejų atskirų dalių – scena visai po atviru dangum ir ruimas publikai, talpinantis iki 6000 žmonių, sukaltas iš lentų, seniau irgi buvęs po atviru dangum, dabar šiokiu tokiu stogu apdengtas, kad į publiką lietus nelytų ar sniegas nesnigtų. Baigiantis suolams, prasidedant scenai, baigias ir stogas. Matos scena, matos dangus, matos kalnai, matos kartais, kaip kalnuose banda ganos, girdis pasiilgautini skambučiai, kuriais banda kalnuose besiganydama skambina... Orkestrui padaryta vieta ties scenos viduriu, įbrauta į sėdynių pirmąsias penkias eiles; publika tokiu būdu sėdi iš trijų orkestro pusių. Pati scena, susidedanti iš septynių dalių, yra gerokai iškelta aukštyn. Iš karto palei pat publiką padaryta ilgas platus plecius – laukas, neturįs jokios uždangos ir sienų. Tas laukas yra tokio ilgumo, kaip visas teatras platumo, o lauko plotis siekia keliolikos metrų. Ties to lauko viduriu padaryta scena tikra to žodžio prasme. Dvi uždangos, dekoracijos ir visi panašūs scenos atributai. Pločiu ji užima vieną viso laiko ilgio trečdalį. Vienoj ir kitoj scenos pusėj eina Izraeliaus miesto gatvės: palmės, Libano kalnų spygliuoti medeliai, chaldėjų stiliaus rūmai, bokštai, bakūžės. Scenos kairėj pusėj, kitoj gatvės pusėj, padaryta Pilatuso (Piloto) rūmai, scenos dešinėj pusėj, kitoj gatvės pusėj, padaryta Anaso (Ainošiaus) rūmai, tokio pat stiliaus kaip ir Pilatuso, tik papuošti Judėjos, ne Romos herbu. Galop iš abiejų lauko galų, šalia Pilatuso ir Anaso namų, padaryta stilizuoti romėnų stiliaus koridoriai – alkovos. Tokiu būdu ir susidaro scena iš septynių dalių. Žinoma, jokių šviesų, jokių lempų nėra – vaidinimas vyksta dieną ir pasitenkina saulės šviesa ir spinduliais.

Centralinė scena išpuošta iš šalių Korinto stiliaus stilizuotų kolonų vaizdais, pati scenos struktūra yra padaryta dorėnų ro-

mėniškai stilizuotu stilium, o viršuj padaryta dorėnų tipo frontonas. Ant pirmosios uždangos nutepliota Jeremijas, Isajas ir vidury jų – Mozė – puikus piešinys iš Mikelangelo skulptūros...

Vaidinimas vyksta – ar saulė kepina, ar lyja, ar sninga, kas irgi neretai pasitaiko, kadangi čia tipingas kalnų klimatas. Kenčia publika, kenčia vaidintojai, kurie turi būti basi ir vienmarškiniai vaikščioti. Ypač turbūt tikusiai čiaudo tie trys, kurie ant kryžiaus gerą pusvalandį kabo, – jie prisidengę tiktai plonutėliu triko... Vaidinimas prasideda rytą 8 val., be pertraukos tęsias iki 12 val., eina pertrauka iki 2 val. ir paskui vėl be pertraukos vaidinama iki 6 valandai. (Žiūr. scenos schemą.)



VI. VAIDINIMO TURINYS

Vaidinimas prasideda tyliai, grakščia, nors gal kiek trivialine ir neoriginaline, bet labai malonia religinio turinio ir ūpo muzika. Pagrojus orkestrui preliudiją, iš abiejų pusių koridorių ritmingai ir simetringai išeina choras, pasipuošęs kiek stilizuotais įvairiaspalviais romėnų apsiaustais. Chore jauni vyrai, suaugusios moters, kuproti susitraukę seneliai ir labai gražios mergaitės. Choras gieda švento maldingo turinio giesmes, choras palengvėliai prasiskiria į šalis, pasikelia uždanga, ir pasirodo gyvas paveikslas – Adomo ir Ievos iš rojaus išvarymas. Choras pabaigia giedoti, chormeisteris – žilas senukas – sujaudintu balsu kalba:

Alle sein gegriß, welche die Liebe hier
Um den Heiland vereint, trauernd ihm nachzugeh'n
Auf dem Wege des Leidens
Bis zur Stätte der Grabesruh.
Die von nahe und ferne heute gekommen sind.
Alle fühlen sich hier Eines in Brudersinn,
Als die Jünger des Einen,
Der für alle gelitten hat!

Betet, betet mit uns, da sich die Stund' erfüllt.
Daß des heil'gen Gelübdes
Schuld wir zahlen dem Ewigen.

(Būkit pasveikinti visi, kuriuos čia jungia Išganytojo meilė, liūdint jį pasekti kančios keliu iki grabo vietovei. Kurie iš arti ir toli šiandie atėję yra, visi jaučia brolingumo dvasioj Vieną, kaip mokiniai Vieno, kurs dėl visų kentėjo. Melskitės, melskitės su mumis, kad įsikūnytų valanda, nes mes švento įžado kaltę sumokame Amžinajam.) Paskui vėl choras, muzikos palydimas, gieda, vėl eina gyvas paveikslas – Kryžiaus pagarbinimas, paskui vėl choras. Ir tik po tokios įžangos choras pamažėli, ritmingai pasišalina nuo scenos, ir prasideda vaidinimas.

Vaidinimas prasideda Kristaus įžengimu į Jeruzalę ir pirklių iš bažnyčios išvarymu, ir toliau eina tokia tvarka, kaip baž-

nyčia mokina iki Kristaus iš numirusių prisikėlimo – turinys visiems žinomas. Ta visa medžiaga padalinta į penkiolika dalių, prieš kiekvieną dalį pradėsiant išeina choras, eina gyvas paveikslas, eina chormeisterio prakalba, vėl choras, ir tik tuomet prasideda vaidinimas toliau (choro operacijų metu keičiama dekoracijos ir prirengiama scena tolimesniems žygiams). Dėl tos priežasties ir vaidinimas pasidaro ypatingas. Choras su savo simetrija, ritmingais judėjimais, savo margaspalviais drabužiais yra jau aiškiai išreikštas stilizacijos elementas ir labai primena antikinį teatrą. Gyvieji paveikslai labai primena bažnytinės dramos užuomazgą, kada ji visa susidėdavo iš gyvų paveikslų ir buvo atliekama bažnyčioj. Prologų struktūra rodo aiškų jėzuitų teatro intakos antspalvį. Pagaliau vaidinime eina greta Kristaus žygių ir darbų, greta jo kančių šiokiadienio gyvenimo scenos su savo reikalais ir uždaviniais. Tokiu būdu vaidinimas pasidaro labai komplikuotas veiksmas.

Bet chormeisteris, žilas senukas, pačioj pradžioj virpančiu balsu šaukė: <...> „Melskitės su mumis!" Senasai Georg Lang intikinėjo ir įtikino karalių, kad oberammergaviečių vaidinimas yra prakilni Dievo malda. Senasai Devrient savo puikioj knygoj apie tą teatrą irgi tikino, kad tai yra *Gottesdienst* – Dievo malda, bet aš visu griežtumu įsitikinau, kad tai tėra tiktai teatras ir kad į tą vaidinimą galima žiūrėti tiktai kaipo į meno reiškinį ir šit kodėl.

VII. DIEVO MALDA AR TEATRAS

Kas tai yra *Gottesdienst*, kas yra malda?

Malda – tai tam tikras žmogaus pergyvenimas, kuris pas kiekvieną žmogų būna kitoks, žiūrint kaip kas dievybės idėją jaučia ir kokioj dvasios padėty kalbamąją valandą jisai randas. Pavyzdžiui, panteistinės dvasios struktūros žmogui malda bus tokia dvasios padėtis, kada jis jaučia, tarytum jo siela vienu gyvenimu su dievybe gyvena. Nuskriaustam, prislėgtam žmogui

maldos momentas bus visų ryškiausias, kada jis tikis, kad ateis tokia galybė, kuri gera yra, kuri, nors nematoma, bet jį globoja, kuri jį iš nelaimės išgelbės. Ir taip toliau. Ne vieta čionai nustatinėti maldos apsprendimą – tai net ne teologijos, tai greičiausiai vien tik psichologijos reikalas. Tiktai aišku, kad malda negali būti atliekama kaipo pareiga, – malda gali būti tiktai dvasinė, nuo nieko nepriklausoma būtenybė. Pagaliau, jeigu žmogus gyvena tokią dvasios padėtį, kuri gali būti malda pavadinta, tai tam kiekvieną momentą gali būti įvairių įvairiausių priežasčių. Kaipo į maldos ryškiausį momentą tektų nurodyti į švento Pranciškaus iš Padujos ekstazę, kada jam nuo minties vienon idėjon sukaupimo Kristaus žaizdos prasivėrė. Ir ne tik švento Pranciškaus, – kiekvienas stigmatizacijos reiškinys, kiekviena religinė ekstazė yra galingas maldos momentas, neatsižvelgiant į tai, kuriam dievui besimeldžiama. Tiktai ta malda reiškiama ne žodžiais, net gal ir ne mintimis, gal net ne sąmone, o kaip vidaus nekonkretinamu pajautimu. Kitam maldos momentas gali būti kažkoks nusivalymo, pakilimo aktas, kitam – dvasinio poilsio, kitam – vienintelė gyvenime paguoda, kitam – prakeikimo šalis... Kitas pažvelgia į žvaigždėtą dangų ir šaukia drauge su Pascaliu himnus dievybei, o kitam ir memento mori tėra vėjo gandas... Tokiu būdu ir Kryžiaus kančių vaidinimas patsai savaime nėra nei malda, nei ne malda. Žiūrint, kas ką vaidindamas ar žiūrėdamas jaučia, dūmoja, gyvena: vieniems gali būti malda, kitiems – ne. Taip bent turėtų būti teoretiškai, [iš] principo. Ir visai tuščias darbas nustatinėti, kad tokia ir tokia scena sukelia maldingumo ūpą, o tokia ir tokia – pasaulinių linksmybių.

Lygiai kiekvienas vaidinimas gali sukelti žmoguje ir labai šventų minčių, ir labai įtartinų – kaip kas ko nori. Pavyzdžiui, tokia „Genovaitė" ar „Legenda apie kantrią Aleną"... Bet mes juos telaikome tiktai tam tikro turinio pasauliniais veikalais! Lygiai mes neturime jokio pagrindo ir teatrą Oberammergau išskirti iš šių mirtinųjų skaičiaus ir priskirti prie šventųjų. Ir štai kodėl mes negalime išskirti.

VIII. KRYŽIAUS KANČIŲ PASAULINIAI ELEMENTAI

Pradedant antrą reginį, pagiedojus chorui, pasikelia uždanga ir pasirodo gyvas paveikslas „Mylinti nuotaka verkia nustojus savo jaunavedžio". Šio paveikslo metu jauna, grakšti mergaitė, taip gražiai, taip meiliai besišypsodama, gieda, aš pasakytau, dainuoja:

Wo ist er hin? Wo ist er hin,
Der Schönste aller Schönen?
Mein Auge weinet, ach! um ihn,
Der Liebe heiße Tränen.
Ach, komme doch! ach, komme doch!
Sieh diese Tränen fließen;
Geliebter, wie du zögerst noch,
Dich an mein Herz zu schließen?
Mein Auge forschet überall
Nach dir auf allen Wegen;
Und mit der Sonne erstem Strahl
Eilt dir mein Herz entgegen.
– Geliebter! ach! was fürchte ich?
Wie ist mein Herz beklommen!
Geliebte Freundin! tröste dich;
Dein Freund wird wieder kommen.
O harre, Freundin! bald kommt er.
Schmiegt sich an deine Seite;
Dann trübet keine Wolke mehr
Des Wiedersehens Freude.

(Kur jis yra? Kur jis yra, gražiausiųjų gražiausias? Mano akys verkia jo karštomis meilės ašaromis! Ach, ateiki, ach, ateiki! Žvelk, tos ašaros rieda! Meiluži, kaip tu dar lūkuriuoji prie mano širdies priglusti. Mano akys ieško tavęs visur visais keliais, ir su saulės pirmu spinduliu mano širdis skuba tave pasitikti. Meiluži! ak! ką jaučiu aš! Kaip man širdį gelia! – Numylėta drauguže, nusiraminkie – tavo draugas vėlei ateis. Palauk, drauguže, greit ateis jis, susigaus prie tavo šalies, ir joks tada debesis nebenuliūdins pasimatymo džiaugsmo.)

Ši daina – viena šventų giesmių Senojo Įstatymo, blogas Saliamono – „Giesmių giesmės" sekimas, kuri, tariant R. Akibos žodžiais, yra švenčiausia visų Biblijos raštų tarpe, nes, tariant Max Brodo žodžiais, joje gyviausia yra „Viešpaties ugnis".

Kaip kam, bet man tokia Saliamono „Giesmių giesmė" atrodo tiktai labai graži, labai grakšti, labai kilni, be jokio slėpiningo, simbolingo turinio *erotinė lyrika*. Saliamono lyrika savo „mistinga" vertybe man atrodo esanti tokios pat rūšies kaip Anakreono, Alkajaus, Safo, nebekalbant jau apie Simonidą, kurio lyrika yra kur kas dievingesnė už Saliamono, nebekalbant jau apie Dantę, Petrarcą, Goethę, Edgarą Poe, Heinrichą Heinę, Fetą, Stefan Georgę, Maeterlincką – ar maža kas meilę kilniai ir išdidžiai dainavo!

Ir atlikta ši daina buvo ne kaipo kokia šventa giesmė, bet tiktai kaipo erotinė, ir gyvas paveikslas ją lydėjo, erotinį ilgesį iliustruodamas. Po tokios įžangos prasideda veiksmas – Kristaus paskutinė diena Betanijoj, – Marija Magdalena visu moterišku grakštumu, gražumu ir mylinčiu maldingumu šlaksto Kristui brangiu aliejum kojas ir nepaprasta grakštybe, gracija savo plaukais nušluosto. Vaizdas iš tikrųjų gražus ir jaudinantis, bet ką jis turi religinio, jeigu religiniu elementu nelaikyti legendos?! Toliau Judas pakelia skandalą, kad veltui taip daug brangių daiktų naikinama, nes blogiausiu atveju būt buvę galima pavargėlius sušelpti. Kristus jį nuramina visai žemiškais motyvais.

Kitas reginys, devintas. Eina gyvas paveikslas – kaip senis Jobas kenčia nuo savo pačios, kuri su savo meilužiais kaip mokėdama iš jo tyčiojas. Choras tuo tarpu dainuoja:

„Žvelkit, kokis tai žmogus! – Vienas Jobas skausmuose, ak, kam jis ašarų neištrėkš! Tačiau jo pati ir jo draugai juokias ir tyčiojas iš jo stačiai! Ach, kokis tai žmogus"!

Šiuo mandru pavyzdžiu norėta prirengti publika prie to, kaip Kristų kankina ir iš jo juokias.

Ir taip toliau. Gerą didžiąją vaidinimo pusę užima grynai būties paveikslai – žydų derybos su Judu, Sinedriono posėdžiai.

Judo sąžinės graužimas, kaip tai daros su kiekvienu rimtu provokatorium mūsų partiniuose santykiuose, jo nusižudymas, Paskutinė vakarienė, Kristaus malda Alyvų daržely, moterų ašaros ir t.t. Visa tai tėra scenoje tiktai gyvenimo reiškiniai. (Žinoma, gali jie kai ką ir į religinį susidomėjimą atvesti, bet kas kenkia tokiam žmogui ateiti į ekstazę ir regint kitus šiokiadienius griešninko gyvenimo reiškinius.)

XIX. KRISTAUS SCENOJE KLAUSIMAS

Meno kritika – ir berods Lessingui vadovaujant – daugel kartų iškėlė abejonę, ar Kristaus kančia iš tikrųjų gali būti dramai traginga medžiaga, nes herojus tiktai kenčia, o ne veikia. Bet Kristaus kančios vaidybos veikmė sulaužo visas abejones, –

sako aukščiau minėtas kritikas Eduard Devrient apie šį teatrą.

Yra paprastai tikinama: šventąjį vaidinant reikia vaidinamojo idealą pilnumoj pasiekti, kitaip yra nuskaudžiama jo kilnybė. Aš neradau, kad šis tikinimas būtų teisingas. Gyvas prityrimas ir čia sugriauna teoremas. *Vaizduotė dramatinių vaidinimų, kur kas daugiau įtempta negu bet kuriuo kitu menu, papildė ir išlygina vaidinamą šventąjį iš savo nuosavaus lobio ir stebuklingu būdu. Vaidinimas turi tiktai vaidinamam neprieštarauti ir to gana.* (Mano pabrėžta. – *P. K.*)

Vadinas, geriausias bažnytinio teatro istorininkas pasisako aiškiai: Kristus vaidinti scenoje galima (religiniu žvilgsniu), ir Kristaus kančios dramai yra gera medžiaga. Ar tai visai teisinga?

Dar senojoj Graikijoj vienas filosofas, keikdamas Homerą ir Hesiodą, kad jie, savo poemose bedainuodami dievus, juos išniekino, padarė lygius su žmonėmis, atėmė iš jų dieviškas savybes, pareiškia, kad jeigu arklys ar asilas mokėtų teplioti ir jeigu jiems ateitų į galvą teplioti kuris dievas, tai jie būtinai padarytų panašų vienas į arklį, kitas į asilą... Kristaus kančių vaidinimas mane tejtikino, kad mūsų visi samprotavimai apie Dievą, jo apibūdinimai, kanonai, idealizavimai, enciklikos, piešimai, bulės, vaidinimai – tėra tiktai to seno filosofo žodžių patikrinimas. Iš tikrųjų niekas nesugeba Dievo kitaip atvaizduoti, kaip tik jam

nuosavią ideologiją įpiršdamas. Ir mes piešiam mūsų ideologiją ir keikiamės, kad mūsų artimas nepripažįsta dievo su mūsų ideologija, o peršą jam savąją...

Artistas, vaidinęs Kristų, gyvenąs ta role jau trisdešimt metų, atliko ją, žinoma, gerai, bet vaidino *žmogiškai*, kaip žmogus gali vaidinti. Kas iš mūsų nuo pat mažens dienų negirdėjo „Mylėk artimą tavo kaipo patsai save", tačiau ar įsivaizdino kas, kaip žmogus galėtų tuos žodžius tarti, kad juose nedingtų visa jų idealizmo skaistybė! Ir jeigu jie buvo pasakyti scenoj, dėl manęs jie nustojo savo skaistybės!

Pačioj pradžioj. Jau pirmas choro inėjimas, jo ypatingas laikymasis, maldinga muzika, virpantis žilo senio balsas – „melskitės, melskitės su mumis" – žiūrėtoją labai giliai sujaudina ir prirengia sekamam veiksmui. O sekamame veiksme Kristus, begalinės minios lydimas, įžengia į Jeruzalę. Galingi klyksmai „Hosanna – Meil Dir – būk pagarbintas", – palmių šakos, gėlės, minių minios žmonių, iškilmė, malda, pagarba, gailesys, nusižeminimas, ir vėl džiaugsmingi klyksmai, – sudaro kažkokio begaliniai stipraus įspūdžio. Bet šit Kristus prabyla, – ir visa slaptingoji galia, visas iškilmingumas – visa dingsta. Toliau Kristus ginčijas su fariziejais, išvaro iš bažnyčios pirklius, palieja aliejų, paleidžia karvelius, kurie vikriai plasnoja, avelės bailiai dairos, pirkliai širsta ir keikias – visa tai tokia gyva šiokiadienės buties scena ir taip gyvai pravesta, kad nenoroms visas maldingumas, ūpas atslūgsta ir publika lengva širdžia nusišypso. Tai kas, kad ji morališkai yra Kristaus pusėj, tai kas, kad ji fariziejų elgesiu yra pasipiktinusi, gyva šiokiadienė scena veikia kur kas galingiau už visus mandrius samprotavimus, ir Kristus jai pasidaro paprastas pilietis, tiktai gabus minios valdytojas. Ir jei publika patenkintai šypsos, tai yra anaiptol ne jos kaltė...

Arba toliau. Vadinamojo „Kūno ir Kraujo sakramento" įstatymas yra religiniu žvilgsniu vienas svarbiausių dalykų, o scenoj buvo viena nuobodžiausių vietų, kurios [metu] ištroškusi per kelias valandas publika savo griešną kūną iš pasalų alumi šlakstė... Devrient sako, kad šiuo atveju alus maldai nei kiek

nekenkia. Nežinau, gal irgi kaip kam. Tik publikos tarpe kažkaip linksmiau ar gyviau daros...

Panašių dalykų būtų galima priskaityti daug, kad įsitikint[um], kad Devrient ir tie, kurie, kaip jis mano, klysta sakydami, kad Kristaus vaidinimas religiniu žvilgsniu yra teigiamas dalykas. Ne tik ne visi religiniai dalykai, bet ir ne visi pasauliniai dalykai yra leistini vaidinti. Pavyzdžiui, geriausias pasauly teatras – Maskvos Dailės teatras – vaidino Ibseno „Peer Gynt", ir vis tiktai visos kritikos vienbalsiai buvo pripažinta, kad skaitant lieka kur kas gilesnis įspūdis, negu matant scenoje. Arba vienas pasaulio įstabiausių teatrų – Tairovo kamerinis teatras – vaidino Wilde'o „Saliomę" ir vis tiktai geriau būtų padaręs, jeigu būtų nevaidinęs to veikalo!

Apie šiuos veikalus, kaip ir apie Kristaus asmenį, kiekvienas žmogus sudaro savy tam tikrą iliuziją, kuria ir gyvena. Iliuziją gal visai nekonkretingą, gal jam pačiam neaiškią, bet visa esybe jaučiamą. Kiekvienas vaidinimas yra tos esybės sukonkretinimas, sukonkretinimas žmogaus kūno forma. O toksai sukonkretinimas dėl pačios dalyko prigimties negali būti ne grubus, ne šiurkštus, ne palšas! Veltui Devrient šaukia, kai vaizduotė papildo tai, ko vaidintojas vaidinamajam asmeniui duoti negali! Vaizduotė papildyti tai papildo, bet tiktai grubaus, palšo sukonkretinimo kryptimi. Tokiam sukonkretinimui įvykus, nebėra kas kalbėti apie kokią slėpiningą galią, kuri reiškias ne tais keliais, kurie yra prieinami penkiems kūno pajautimams.

Ir todėl dėl pačios žmogaus prigimties struktūros Kryžiaus kančių vaidinime buvo iššluota visa, kas galėtų būti dieviška – buvo visa žmogiška, buvo vien tik žmogaus darbas. Baigiant vaidinimą ties pakeltu Golgotoj Kristum, tenka sušukti drauge su senu skeptiku Sologubu:

Ką gi, juokis, mano gėda,
Aš nevertas Tavo pėdo,
Piktas Viešpatie šventų!
Tik žinau tarp žemės pančių,
Kad Golgotos Kryžiaus kančią
Kentė žmogus, o ne Tu!

Tai yra pagrindinė išvada, kurią padaryti verčia visas vaidinimas. Visas vaidinimas, mano įsitikinimu, tėra grynai teatralinis dalykas, tiktai meno veikalas, ir kaipo toksai tiktai ir gali būti įvertinamas.

X. OBERAMMERGAU KRYŽIAUS KANČIŲ TEATRAS MENO ŽVILGSNIU

Apie Oberammergau Kryžiaus teatrą meno žvilgsniu tenka padaryti santrauką to, kas jau anksčiau šiaip ar taip pasakyta.

Visų pirma Lessingas neklydo sakydamas, kad Kryžiaus kančių medžiaga nėra pakankamai dramatinga, kad ją būtų galima vaidinti, nes herojus tiktai kenčia, o ne *veikia*. Šie Lessingo žodžiai, žinoma, neturėtų pagrindo, jeigu vaidinimas būtų Dievo malda, *Gottesdienst*, – tuomet, žinoma, visai kitu kriterijum tektų vaduotis. Bet, kaip aukščiau matėme, į šį vaidinimą gali būti žiūrima tiktai kaipo grynai į pasaulinį, teatralinį dalyką, tat ir įvertinti jis tenka, vaduojantis grynai pasauliniais kriterijais.

Kad visame vaidinime tėra labai maža veiksmo, tėra tiktai kančia, be abejonės, jam labai daug kenkia. Kad išsivystytų dramatinis veiksmas, reikalinga tam tikrų priežasčių, kurios tą veiksmą psichologiškai prirengia. Šioje pjesėje tokia aktinga priežastis tėra tiktai tokia mažutė: pirklių iš bažnyčios išvarymas. O daugiau – tai visa kažkokia nežinoma akla galia, kuri iš anksto turi jau viską nusprendusi. Šiuo žvilgsniu, ši misterija primena antikinę dramą, kur vyriausias veiksmo faktorius buvo akla visuresančioji lemtis; tiktai tenai toji lemtis buvo kur kas aktingesnė, dalyvaudavo herojų laimės nusprendime kur kas korektingesne forma.

Tokia dramos konstrukcija labai neigiamai atsiliepia ir vaidinimui. Ilgių ilgiausios scenos, besitęsiančios po ištisą valandą, praeina be jokio įspūdžio, papirkdamos žiūrėtoją tiktai paviršutiniais teatraliniais efektais bei legendos turiniu. Čia, žinoma, yra veikalo kaltė.

Vaidinimas, kaip jau aukščiau minėta, yra labai savitas. Ypatingai scenos įrengimas duoda progos oberammergaviečiams įvesti į vaidinimą tokių elementų, kurie paprastos struktūros teatruose yra visai neįmanomi, arba kad ir be pertraukos tęsti vaidinimą ištisas keturias valandas, keičiant dekoracijas ir visą laiką laikant prikaltą publikos domesį. Tai viena.

Antra, ir kas gal įdomiausia – visas teatras yra vieno sodžiaus kolektyvinės kūrybos vaisius. Yra vaisius vieno dvasios gyvenimo, vieno skonio augimo, vieno valios sukaupimo. Ir šiuo žvilgsniu pasiekta labai didelių rezultatų. Pavyzdžiui, išvedant į sceną minią jos natūralinėj stiprybėj, oberammergaviečiai sau lygių neturi pasauly. Tai yra tiesioginis kolektyvinės kūrybos laimėjimas.

Trečia, pavienių rolių atlikimas (Kristus, Judas, Petras, Magdalena, Simonas, Jonas, Pilotas, Anas, Erodas ir t.t.) yra tiek tobulas, kiek abelnai žmogaus rankų teatro gali būti tobulas. Jeigu atsiminsim, kad visi artistai tegali būti tiktai to kaimo žmonės ir kad jie turi nesigrimavę vaidinti, tai reiškinys daros dar įdomesnis.

Ketvirta, veikalo pastatymas. Pavienių rolių atlikimo grynas realizmas, gyvieji paveikslai – viduramžis, romantizmas, choras – antikos pasaulis, moderningai stilizuotas. Sujungta trys įvairiaspalviai, gal net priešingi vaidinimo stiliai. Ir tai nėra tų stilių sandas, tai yra jų sintezė.

Vaidinimas meno žvilgsniu daro labai gilų pilnumos įspūdį. Kas gali – verta atlankyti nors ir iš tolimiausių jų pasaulio dalių.

Pastaba. Vaidinimo dienos. Gegužio mėn. 14, 21, 26, 28 d. Birželio: 5, 11, 18, 25, 29 d. Liepos: 2, 5, 9, 12, 16, 19, 23, 26, 30. Rugpjūčio: 2, 6, 9, 13, 15, 20, 23, 27, 30. Rugsėjo: 3, 10, 17, 24.

Jeigu kuriai iš paskelbtųjų dienų žiūrėtojų prisirenka per daug, kad nebegali sutilpti į teatrą, tai ant rytojaus vaidinimas atlikusiai publikai pakartojama. Šių dienų praktika parodė, kad pakartojimas vyksta po kiekvienam vaidinimui. Važiuojant į Bavariją, reikia Berlyne iš Bavarijos pasiuntinybės pasiimti leidimas įvažiuoti į Bavariją, tuomet su policija geriau kalbėtis.

TEATRO REVOLIUCIJA

I. APIE EUROPIEČIUS IR AMERIKIEČIUS

Tiesą pasakius, gal ir nevertėtų šie mano trumpi laiškai pavadinti iškilmingu vardu „Teatro revoliucija", nes iš esmės čia aš nieko naujo ir duoti nesirengiu, nes šis pavadinimas ar, teisingiau, šis pasakymas pas mus Europoj jau senokai atgyveno savo amžių ir šiandie jis jau nebereiškia to, ką jis reiškė jo gimimo dieną. Bet jei vis tik aš drįsau pasilaikyti šį pavadinimą, tai čia iš dalies jūs patys, amerikiečiai, kalti; šiuo žygiu dar daugiau kaltės norėčiau suversti pačių „Naujienų" redakcijai ar bent jų bendradarbiams.

Berods dar ne taip seniai man teko „Naujienose" skaityti gražiai parašytų recenzijų apie *Maskvos Dailės teatro* gastroles Chicagoje, kur tarp kitko buvo išreikšta nusistebėjimas, kad randas žmonių, kurie, studijuodami pastatymui veikalą, daro kelis šimtus repeticijų. Amerikiečiams tokia žmonių kantrybė esanti nesuprantama. Tačiau tai nei kiek nekliudė amerikiečiams stebėtis ir džiaugtis tos kantrybės rezultatais. Kiek galėjau suvokti iš recenzijų, Maskvos Dailės teatras sukėlė amerikiečių tarpe ištisą furorą, ne sykį tapdamas pavydo objektu: ot, kad pas mus toksai teatras būtų!

Tačiau man neteko rasti požymių atsako į sekamus du klausimu:

1. Ar Maskvos Dailės teatras paskutinis Europos žodis teatro meno srity? Ar toji Europa, apie kurią jūs, amerikiečiai, kalbėda-

mi negalite susilaikyti nuo tūlos paniekinamos šypsenos, ar ji nėra dar daugiau pasakiusi, atidengusi naujų, nežinomų horizontų?

2. Kodėl meno genijai taip užsispyrę gimsta senojoj Europoj arba Azijos pakrantėse, o Amerikoj – retai retai kada koks paklydėlis genijus atsidrąsina užgimti? Juk Europa, paskendusi smulkiuose naminiuose ginčuose, imperialistiniuose smurtuose, toli gražu atsilikusi nuo Amerikos socialinės tvarkos klausimais, nei tokių tiltų, nei tokių namų nepastato, kaip amerikiečiai (juk New Yorkas savo bokštais dangų remia, o anglai Londone kuriasi daugiausia vieno aukšto namuose, visas Londonas panašus daugiau į didelį sodžių), o jūs pažvelkite į savo operas, į teatrus, į galerijas, – ką jūs garbinat – ar ne Europos sūnus, ar ne jų darbo ir genijaus vaisius?! Pažvelkite į literatūrą, į filosofiją – kieno idėjomis, kieno idealizmu jūs gyvenate ir džiaugiatės?!

Ar jums niekuomet neatėjo į galvą susidūmoti – ar tie visų kitų tautų meno milžinai važiuoja int jus, jus mylėdami, laukdami, kad jūs juos suprasite ir įvertinsite? Ar tie menininkai, be to, ką jie į Ameriką atsivežė, yra ką nors naujo milžiniško Amerikoj sukūrę?.. Ar jūs atsimenat seną palyginimą:

Viskas mano, tarė auksas.
Viskas mano, tarė plienas.
Viską pirksiu, tarė auksas.
Viską imsiu, tarė plienas.

Tiktai tariant žodį „plienas" čia nereikėtų suprasti metalo gabalas. Amerikiečiai – bankieriai, piniguočiai, pramonininkai ne veltui didžiuojas savo išminties formule: „laikas – pinigai"... Amerikiečiai moka dirbti, moka pelnyti, moka organizuotis kaip gal niekas pasauly. Amerikiečiai už pinigus gali viską turėti, gali džiaugtis visais meno laimėjimais. Bet tai dar nėra tikras kultūros kūrybos džiaugsmas. Amerikiečiai nepažįsta to džiaugsmo, kuriuo gyvena Europos tautos, savy augdydamos ir išleisdamos į pasaulį kūrybos milžinus. Nes nėra amerikiečių tautos, nėra tautos kūrybinių tradicijų, kuriomis auga ir tarpsta menas. Kol Amerikoj išaugs tauta, kol išaugs jos dvasios kūrybinės tradicijos, tol mes, gal, amerikiečių žvilgsniu, sukempėję, neprotingi europiečiai, kalbėsime

apie pražengusią visas galimybės sienas Amerikos civilizaciją, bet „Amerikos kultūra" – mums liks tuščia sąvoka... Jeigu jums sunku suprasti, kaip galima vieno veikalo daryti kelis šimtus repeticijų, tai kaip aš, prisiekusis Europos žemės svajotojas, išaiškinsiu, kaip galima kuria kuriamąja idėja pasigerti, apsvaigti, visai nebeatmenant apie by kokį pelną ar šiokios dienos reikalus! Kaip aš jums pasakysiu, kad yra idealizmas, kuris nei doleriais, nei kita tolygia vertybe nėra matuojamas, kad yra idealizmas, kuris suprasti ir įvertinti reikalingas tolygaus idealizmo, pasišventimo, atsisakymo nuo daugelio žemės gėrybių! Ne asketizmą aš noriu skelbti, bet jūs gi patys užminėt apie Maskvos Dailės teatrą, kuris savo nepaprastais laimėjimais tarytum koks stebuklas iš dangaus nukrito į jūsų padangę ir nustebino!

Bet juk tasai teatras – tiktai nedidelio būrelio žmonių padaras, kuriems vieno veikalo šimtai repeticijų – palyginant tiktai mažmožis. Jeigu Maskvos Dailės teatras palyginant per tokį trumpą jo gyvavimo laiką (berods apie 15 metų!) pripažinta vienbalsiai geriausiu teatru pasauly, tai tik ne dėl jo tokių skaitlingų repeticijų: buvo teatrų su dar skaitlingesnėmis repeticijomis, bet jų vardai jau seniai išbliško. Idealizmas, ideologija, pasiryžimas, genijus – šit kas nulėmė teatro laimę. Bet kaip tik tuo metu, kai tas teatras pasiekė aukščiausio meno laipsnio, kai jis tapo visame pasauly pripažintas, prasidėjo griežta kova su juo. Kova – graži, šventa, idėjinė. Žmonės pamatė, kad šia kryptimi jau toliau to teatro eiti nebegalima, pradėjo reviduoti senus principus, senus kelius, ieškot naujų formų ir principų, – ir to ieškojimo kely jau labai daug padaryta.

Tebūnie man leista nors trumpais bruožais apibūdinti Europos teatro vystymos ir ideologiją ir kiek plačiau apsistoti ties visai nauju teatru, dabar iškilmingu nugalėtojo triumfu važinėjančiu po Europą ir skaldančiu mintijančią Europos visuomenę į du lagerius – draugų ir neprietelių – ties Maskvos kameriniu teatru, kuris Maskvos vardą įrašė pasaulio meno istorijon dar žydresnėmis raidėmis negu Maskvos Dailės teatras.

II. NATŪRALISTINIS TEATRAS

Natūralizmas teatre – ne iš piršto išlaužta. Jis turi ilgą savo istoriją, nuolatinės idėjinės kovos persunktą. Jo šaknų, jo užuomazgų tektų ieškoti Shakespeare'o, Lope de Vegos teatruose ar dar gilesnėj senovėj. Bet, kaipo mokykla, turinčioji savo principus ir einanti jų gyvendinti, natūralizmas pradeda formuotis tiktai aštuonioliktame šimtmety, kada jis išeina gyveniman kaipo protestas, kaipo reakcija prieš paveldėjusį Europos sceną vadinamąjį pseudoklasicizmą.

Pseudoklasicistinis teatras, ankštai surištas su prancūzų karalių dvaru, su jo papročiais ir skoniais, ir dvaro tradicijomis augo.

Septynioliktą šimtmetį, kada Prancūzijos karaliai buvo visagalintys Europoj, kada teatras buvo tiktai pramoga jiems ir jų dvariškiams, teatras tegalėjo tiktai dvaro užuogaidoms tarnauti. Jei vaidinimo žiūri pats karalius ir kiti dideli ponai, negi rodysi jiems šiokiadienio gyvenimo reiškinius, negi išleisi į sceną prasčioką su jo smulkiais gyvenimo interesais! Paprastai pilietis, jo asmuo ir jo gyvenimo nuotykiai savaime buvo laikomi nevertingi, kad jo karalius žiūrėtų; jo rūpesniai ir nelaimės, meilė ir kerštas – buvo laikomi blogu tonu; visa tai esą galėjo tarpti kur palėpėse, bet ne šviesiuose teatro rūmuose. Jau vien šiuo žvilgsniu realistiniai ar natūralistiniai bruožai turėjo būti genami lauk iš teatro.

Jei vaidinimo žiūri pats karalius, tai vaidinamieji asmenys turėjo atstovauti karališkos kilmės herojus, dvariškius. Bet argi scenoje galima tokių aukštų asmenų silpnąsias ypatybes rodyti! Todėl vaidinamųjų asmenų būdai turėjo būti idealizuoti: jeigu jie, pavyzdžiui, dega meilės ar neapykantos liepsna, tai reikėjo rodyti, kad šie iš pažiūros žemiški, mirtingi jausmai yra pašaukti ypatingai didžių idėjų, kurių paprasti šios žemės piliečiai nepasiekia. Vėlei karalius negi tam į teatrą vaikščios, kad savo sunkią karališką dalią naujais rūpesčiais, naujais susijaudinimais pasunkintų! Ašaros ir juokas juk geram karališkam tonui nepritinka. Todėl scenoje visoki prietykiai buvo vaizduojami ne atitinkamu veiksmu, bet daugiausia monologais, kad kuo mažiausia jaudintų aukštas

personas. O ši pastaroji publika teatre įsitaisydavo visai kaip namie: turėjo atskiras, atskirtas nuo liaudies akių ložes, kur ateidavo pudruoti kavalieriai ir grakščios damos ir darydavo ką tik norėdavo. Liaudis jų esimą pajusdavo, kai ant jos galvų krisdavo iš ložių suvalgytų saldainių popieruškos...

Esant tokiems reikalavimams, atsirado atitinkami dramaturgai ir atitinkami filosofai, kurie aukštomis idėjomis stengėsi pateisinti įsivyravusius skonius ir reikalavimus. Tokiu būdu susidarė vadinamasis pseudoklasicistinis teatras. Iš madingo visagalinčio Paryžiaus jis netruko praplisti po visą Europą ir paveldėti jos scenas. Tuo keliu įsivyravo Europos teatre išimtinai falšyvas tonas. Tai yra vietoj gyvų žmonių buvo duodama kažkokie kalbantys stabai, vietoj žmonių pergyvenimų buvo duodami tik gražūs gestai ir iškilmingos pozos, vietoj teatralinio veiksmo buvo duodama išpūsta deklamacija.

Kai šis teatras pasiekė aukščiausio savo išsirutulojimo laipsnio, prasidėjo reakcija prieš jį. Geresnieji Europos žmonės susigalvojo ties to teatro principais, atrado juos klaidingais esant ir pradėjo naujų principų ieškoti. Paskilbsta Europoje du nauju svarbiausiu teatro teoretiku – reformatoriu: Lessing ir Diderot. Jie ėmė skelbti reikalą scenoje derinti žodį su veikslu, veikslą su žodžiu. Tai yra jie ėmė reikalauti, kad kalbamieji scenoje žodžiai atitiktų daromiems veiksmams. O to esą galima pasiekti laikantis scenoj gamtinio paprastumo dėsnių, duodant gyvenimo tikrenybę. Kad to pasiekt[um] – reikia mokintis gyvenimo, reikia įsižvelgti į žmones, kaip jie tam tikrais pergyvenimo momentais elgiasi. Reikia mokėti taip pat padaryti scenoje, kaip žmonės gyvenime daro. Iš čia jau nesunku nustatyti ir aktoriaus idealas: jis turi pamėgdžioti gyvų žmonių pergyvenimams ir elgesiams. Aktorius imitatorius (pamėgdžiotojas) Lessingo–Diderot idealu turėjo scenoje kalbėti gyvenime matytais judėjimais, daryti taip, kaip darytų gyvenime panašioj padėty besirandąs gyvas žmogus, paprastas pilietis. Čia buvo padėtos teoretiniu žvilgsniu, taip sakant, pirmosios natūralistinio teatro plytos. Bet šie pirmieji žingsniai dar labai toli nuo to idealo, kurio pasiekė mūsų dienų natūralistinis teatras.

Šiųjų teoretikų teatras vis dar labai daug laikės pseudoklasicistinio teatro tradicijų. Pavyzdžiui, rolės buvo skirstomos dar kategorijomis: pirmaeilės, antraeilės, trečiaeilės... ir t.t. Pirmaeilių rolių buvo išskiriama viena visų svarbiausia, kurią vaidindavo vadinamasis premjeris. Premjerio užuogaidoms ir reikalavimams turėjo prisitaikinti visi kiti vaidintojai; kaip jis reikalavo, taip visi kiti turėjo daryti. Jis gi savo rėžtu savo rolę suskirstydavo į dėkingas ir nedėkingas vietas. Nedėkingas vietas bile kaip atslebizuodavo, vaidindamas dėkingas vietas – nėrės iš kailio. Šitoks nusistatymas – pseudoklasicistinio teatro liekana. Bet Lessing–Diderot įnešė teatro menan naują gyslelę, ir jų mintis plito po visą Europą. Ji toliau buvo pastūmėta ir išrutulota maželėj Vokietijos Meiningeno hercogystėj, hercogui Georgui II vadovaujant. Šis teatras pripažįsta, kad aktorius turi būti gyvenimo imitatorius, bet vis tiek įveda keletą iki šiol nežinomų naujenybių. Visų pirma šis teatras atsisako dalinti roles į pirmaeiles, antraeiles ir t.t. Čia jau visos rolės laikomos lygiai svarbiomis, čia jau ir mažiausios rolės nesidrovi ir nesididžiuoja vaidinti geras artistas. Tai labai svarbi naujenybė. Šią mintį kiek toliau praplėtus, reformuojama tame teatre ir vadinamųjų statistų reikalas. Pavyzdžiui, iki tam teatrui, kur scenoj dalyvaudavo žmonių minia, tai būdavo negyva stabų minia. Meiningeno teatras minioj sudaro keletą mažų gyvų rolių, ir visas vaizdas pasidaro nepalyginamai gyvesnis. Kalbant teatralų žargonu, Meiningeno teatras pirmas suprato ansamblio reikalą, ir tai buvo labai didelis žingsnis pirmyn.

Lessingo–Diderot mintį, kad viskas turi būti taip kaip gyvenime, Meiningeno teatras rutulojo juo toliau. Dalykas liečia scenos įrengimo reikalą. Iki tam teatrui vis dar buvo naudojam[asi] pseudoklasicistinio teatro tradicijomis. Vis dar scena buvo įrengiama su įstabiais paviljonais, įstabiomis arkomis ir kitais galais, kurie, jų supratimu, galėjo atitikti karališko stono herojams. Meiningeno teatro vadovai manė, jeigu jau aktorius turi pamėgdžioti gyvenimo tikrenybę, tai tuo pat keliu turi eiti ir scenos įrengimas. Tas teatras nušlavė nuo savo scenos visas pseudoklasicistinio teatro liekanas ir stengias įrengti sceną taip, kaip ji gyvenime galėtų

būti. Jei, pavyzdžiui, vaidinama kuri istorinė pjesė, tai scena būdavo lyginant to laiko istorinis muziejus; jon buvo suvilkta visos natūralinės istorinės smulkmenos. Tai buvo irgi gana svarbi naujenybė, teatralų žargonu vadinama *couleur locale*. Trečia Meiningeno teatro surasta naujenybė – tai pauzė arba, kaip jie sako, tylos veiksmas. Iki tam teatrui scenoj labai uoliai buvo vengiama pauzės. Meiningeno darbuotojams gi atrodė, kad esti tokių momentų, kada tyla daugiau pasako negu tam tikri žodžiai. Ši naujenybė turėjo vėliau žymios įtakos kaip natūralistiniam teatrui, taip ir visoms pastangoms teatrą reformuoti. Tai labai svarbus radinys.

Pagaliau ketvirtas Meiningeno teatro nuopelnas – tai režisūros sutvarkymas. Iki tam teatrui režisierius tenkindavos žymėdamas tiktai perėjimus ir tvarkydamas scenoje baldus. Meiningeno teatre režisūrai paskirta pirmoji atsakomingiausioji vieta. Režisierius aktoriui duoda toną, mokina jį judėjimų, žymi pauzes, sudaro scenines grupes ir t.t. Vadinas, aktorius padaryta jau tiktai aklu režisieriaus sumanymų vykintoju. Nekalbant apie tai, ar tai buvo geras, ar blogas išradimas, bet vis tik jis buvo naujas, ir, kaip dar pamatysime, šis išradimas buvo naudojamas net, taip sakant, revoliuciniuose teatruose.

Taigi natūralistinio teatro išsivystymo kely Meiningeno teatrui tenka skirti žymią vietą ir pripažinti daug nuopelnų. Bet ir jo radiniais natūralistinis teatras pasitenkinti negalėjo. Atėjus pasaulin naujiems genijams – prancūzui André Antoine'ui ir ypač rusui Stanislavskiui, Maskvos Dailės teatro įkūrėjui ir apaštalui, seniai praminti keliai buvo toliau rutulojami.

Visų pirma – vargas su aktoriaus idealu. Jeigu aktorius tėra tiktai gyvenimo imitatorius, tai čia sutinkama daug nepergalimų sunkenybių. Jeigu vaidinama net akiplėšriai natūralistinis veikalas, vis tiktai jis nėra tas pat, kas yra tikrasai, realusai gyvenimas. Rašytojas visuomet duoda šiokį tokį gyvenimo apibendrinimą, gyvenimo faktų kondensaciją, sukaupimą; rašytojas dėlei savo žmogiškos prigimties neišvengiamai į vienus gyvenimo įvykius atkreipia didesnio domesio, į kitus – mažesnio. Kaip sakoma, kiekvienas veikalas yra tos ar kitos idėjos vedamas; tuo tarpu kai pa-

prastose gyvenimo dramose vargu pavyktų bent kurią idėją sumedžioti. Vadinas, ir natūralistiniame veikale vis tiktai nėra tiesioginio gyvenimo, kaip lygiai žmogaus fotografija negali prilygti gyvam žmogui. Vėlei net ir natūralistinių veikalų akcija dažnai esti taip komplikuota, kad gyvenime jai pavyzdžių nerasi. Kas daryti aktoriui tokį veikalą vaidinant, jei jis negali prisižiūrėti, kaip darome panašiais atsitikimais gyvenime?

Atsisakyti nuo tokių veikalų vaidinimo? Ar gal aktoriaus imitatoriaus idealą reviduoti?

Pasirinkti pirmą kelią – reiškia paskelbti natūralistinio teatro bankrotą. Tenka eiti antruoju, nors ir sunkesniu, keliu. Aktoriaus idealas iš tikrųjų reviduojama. Prisimenama Lessingo posakis: „aktorius, tą ar kitą pavyzdį mechaniškai galįs mėgdžiot, scenai reikalingesnis nei tikrai pergyvenąs", „aktoriaus jausmas gana ginčijamas jo gabumų pradas". Atrandama, kad šis Lessingo nusistatymas yra iš esmės klaidingas. Atrandama nauja teisybė, būtent, kad aktorius privalo ne pamėgdžioti realingąjį gyvenimą, bet savo rolę pergyventi taip, kaip ji galėtų būti gyvajame gyvenime pergyventa. Jeigu sąvokų stačia galva apvertimas jau reiškia revoliuciją, tai čia tektų kaip tiktai matyti revoliuciją natūralistinio teatro padangėj. Man asmeniškai rodytųs, kad tai yra tolesnis natūralistinio teatro principų rutulojimas. Šią pergyvenimų teoriją iki paskutinei jos galimybei išrutulojo ir įgyvendino Maskvos Dailės teatras ir už tai buvo paskelbtas geriausiuoju teatru pasauly. Bet ir šitame Olimpe – ne viskas gerai.

Žinoma, jeigu ateina gyveniman genijai, jie niekuomet nesutilpsta į jokias teorijas, eina savo dvasios keliais ir, neatsižvelgiant į teorijos privalumus ar silpnybes, daro stebuklus. Į Maskvos Dailės teatrą susimetė daug dvasios milžinų, ir tik dėl šios aplinkybės tas teatras sugebėjo taip aukštai iškilti. Bet jo principinius pagrindus Europa jau seniai pasmerkė. Ir patys teatro vadovai-tėvai pamatė, kad priėjo liepto galą, kad toliau jau nebėra kur beeiti.

Daug, daug prirašyta apie natūralistinio teatro ydas, apie jo negalimumą, sunku būtų tai visa čia ir besuvesti. Bet šit pats Dailės teatras statė Ibseno „Peer Gynt" – ir negalėjo pastatyti. Statė

Puškino mažėles dramas, statė Tagorės „Tamsiųjų rūmų karalių", statė Oscar Wilde'o „Saliomę" – ir vis turėjo kapituliuoti. Tų veikalų neįstengė pastatyti. Pripažįstant, kad niekas dar taip gerai nevaidino Čechovo veikalų, Gorkio ir kai kurių kitų grynai natūralistinių dalykų, kaip Maskvos tasai teatras, jam kapituliuojant ties kitos krypties veikalais, noroms nenoroms tenka susidūmoti dėl jo pagrindų ir principų.

Jo pagrindas – visa daryti taip, kaip tai galėtų būti gyvenime, visa taip aktorius turi pergyventi, kaip tai pergyvenama gyvenime. Teatrui tokiu būdu lieka veikalo interpretavimas, jo vaizdavimas, nelyginant dedamos į knygą iliustracijos. Bet jeigu teatras tėra tiktai iliustracija, tai jis juk tuomet reikalingas tiktai dvasios tinginiams, kurie patys tingi veikalą vaizduotis, kurie reikalauja tarpininko tarp veikalo ir skaitytojo. Teatras tampa tokiu tarpininku, tampa aklu vergu literatūros ir rašytojo. Ar tai galėtų būti teatro uždavinys, kaipo atskiros meno šakos, ar tuomet jis pateisintų savo esimą?.. Aš bent asmeniškai kur kas geriau mėgstu pats veikalą skaityti ir vaizduotis, negu klausytis, kad kas kitas man jį aiškina ar vaizduoja. Žinoma, kartais esti įdomu ir kito nuomonė išgirsti, bet juk tos nuomonės reiškimas dar nėra meno kūryba. Ar aktoriui taip ir skirta niekuomet nebūti menininku, o tenkintis tiktai vargingo tarno role?..

Jeigu teatre visa taip turi būti kaip gyvenime, tai kokiam galui man reikalingas teatras?! Juk ar maža dar tenka matyti šiokiadieniame gyvenime skaudžių dramų ir gailestingų komedijų, ar maža dar šiokiadienis gyvenimas mus savo smulkmenomis ėda ir smaugia!.. Jeigu teatras man neša tik tą pat, ką aš galiu gauti gyvenime, tai norėčiau bėgti nuo tokio teatro kuo toliausia! Ar bereikia didesnės dramos ar skaudesnės tragedijos, kaip buvusis pasaulinis karas – koks teatras sugebės duoti tai, ką mums yra davus žiauri tikrenybė, o vis dėlto mes už dalyvavimą tokiame reginy ne tik nieko gera valia nesirengėm mokėti, bet keikėm, kiek tik mokėjom, karo pradžininkus! Ne teatro dalykas rankioti visus gyvenimo šlamštus ir vilkti juos į aikštę! Natūralistinio teatro apaštalai mokina, kad žiūrėtojas niekuomet neprivalo atsiminti, kad jis yra

teatre, jis visuomet turi jaustis, tarytum jis dalyvautų realingo gyvenimo sūkury. Bet kur jūs matėte, kad gyvenime kur būtų gryčia, susidedanti iš trijų sienų! Jeigu jau taip kaip gyvenime, tai jau logingai galvojant tektų padaryti sieną scenoj ir į publikos pusę ir aktoriams tektų vaidinti atitvertiems nuo publikos... Tai yra gal paradoksas, gal profano galvojimas, tebūnie, – bet tegu natūralistinio teatro apaštalai pabandytų tinkamai atsakyti į tuos klausimus!

Scenos įrengimas. Piešiama, pavyzdžiui, koksai kambarys. Jis gali būti piešiamas tiktai perspektyviniu būdu. Tai yra artimesni daiktai į žiūrėtojus turi būti didesni, o tolimesnieji daiktai nuo žiūrėtojų turi vis mažėti. Tapyboj tai visai normalus daiktas. Tuo būdu paveiksle galima vaizduoti ruimai, erdvė, talpumas ir t.t. Iš karto, kai aktoriai randas priekinėj scenos daly, perspektyvinė dekoracija gali harmonuoti, atrodyti tokia, kaip gyvenime galėtų vaizdas rastis. Bet juk aktorius turi judėti. Nueina jis scenos gilumon – daiktų proporcija tikrenybei visai nebeatitinka. Jei aktorius kalba ar dainuoja atsiremdamas į debesis, dekoracijoj nuteptas, ar savo figūra užustoja kokius nors rūmus ar bokštus, tai čia jau pasidaro toli gražu nebegyvenimiškai. Dekoracija – vienas pagrindinių teatro dalykų. Bet ne čia dar esmė. Šit vienas kitas kitokios krypties pavyzdys.

Ar atsimenate seną Aizopo pasaką apie kaimietį ir paršą? O buvo šitaip. Tūlas valkata mugės dieną žmonių minioj sumanė pamėgdžioti paršo žviegimą. Ir tasai paršo balso nudavimas jam taip gerai vyko, kad aplinkinė minia juo atsidžiaugti negalėjo. Vienas kaimietis irgi sumanė publiką patiešyti ir pažviegti ne blogiau už valkatą komedninką. Paslėpė užanty gyvą paršą ir pradėjo jį žnaibyti; paršas ėmė žviegti. Ir ką – publika kaimietį iššvilpė, kumščiu į kuprą palydėdama. Kodėl taip atsitiko? Juk paršas tikrai neblogai paršiškai žviegė, bet jis nebuvo joks menininkas. Arba vėl. Yra toks veikalas, Vebsterio parašytas „Annabella ir Džiovanni". Ten yra viena vieta, kur herojus nužudo savo mylimąją ir inbėga į sceną, savo mylimosios širdį ant kardo užvėręs. Tūlas režisierius įsakė užmauti ant kardo avino tikrą širdį ir su ja drožti

į sceną. Avino širdis tikrai jau nebloga širdis, – gerokas mėlynos mėsos gabalas. Ir ką gi, publika, pamačiusi tokią štuką, jautė tiktai neišpasakomą koktumą ir pasibjaurėjimą. Kitą kartą jis įsakė užmauti ant kardo vietoj avino širdies raudonos flanelės gabalą, išpjautą čirvų tūzo pavidalu. Publika visa šiurpuliais virpėjo.

Arba vėl, statant Goethe's „Faustą", kur eina kalba apie pudelį, tūlas režisierius buvo sumanęs išvesti scenon gyvą šunį. Pudelis buvo gana išmintingas, elgės visai padoriai ir darė tiktai tai, ko iš jo buvo reikalaujama, bet publika, jį pamačiusi, netverdavo juokais. O kuomet pudelis nebebuvo leidžiamas į sceną, aktorius vietoj šunies kreipdavos į užkulisį, kur neva turėjo pudelis būti, publika persiimdavo valandos rimtimi iki gelmei, kiti net pasakojo, kokie sunkūs pudelio žingsniai buvo girdėti. Arba dar pavyzdys. Bavarų *Oberammergau* ir austrų *Erl* pereitais metais vaidino Kryžiaus kančias. Kaip viename, taip ir kitame teatre įeina paveikslas, kur geras piemuo ieško paklydusios avelės. Bavarų teatre avelės scenoj nedalyvauja, bet tas ieškojimo procesas sudaro ypatingo gražaus ūpo. Austrijokai gi paleidžia į sceną gyvas aveles. Piemuo vaikščiodamas šventas giesmes gieda, ir avelės, jį sekiodamos, labai liūdnai bliauna. Nors momentas vienas rimčiausių – Kristų tuojau ant kryžiaus kels, tačiau salė plyšta juokais!

Pavyzdžiai aiškūs ir labai pamokinantys. Ne viskas, kas gerai gyvenime, tinka scenai. Antra vėl vertus, juk aktorius – gyvenimo padaras, jis negali kitaip daryti, kaip gyvi žmonės daro, jis negali visai atsisakyti nuo realingumo. Bet jis negali ir grynai „gyvenimiškai" elgtis. Vadinas, turi būti derinama „gyvenimiški" ir „negyvenimiški" elementai. Bet kaip padaryti, kur rasti pradas, kaip tas derinimas turi vykti?..

Atmetę pilką nuogą natūralizmą, visi teatro reformatoriai vargsta to prado beieškodami...

III. REVOLIUCINIAI BANDYMAI

Lygiai kaip pseudoklasicistinis teatras iššaukė griežtą reakciją natūralistinio teatro pavidal[u], taip ir natūralistinio teatro kraš-

tutinumas pašaukė gyveniman griežtą reakciją vadinamojo stilingo teatro pavidal[u]. Visų to stilingo teatro krypčių pagrindinius dėsnius būtų galima trumpai šiaip suformuluoti.

„Visa kaip gyvenime", – sakė natūralistinis teatras.

„Visa kitoniškai negu gyvenime", – sako stilingojo teatro apaštalai.

„Žiūrėtojas turi užmiršti, kad jis randas teatre. Vaidintojas turi lygiai taip pat jausti, kaip tai jaučiama gyvenime. Vaidintojas turi viską pats taip pergyventi, kad tai atitiktų tikrenybei" – natūralistinio teatro pagrindiniai postulatai.

„Žiūrėtojas nei minutėlei neprivalo užmiršti, kad jis randas teatre. Vaidintojas visuomet turi atminti, kad jis randas scenoje, o ne tikrajame gyvenime. Vaidintojas neprivalo jokių tikrų, atitinkamų tikrenybei jausmų turėti!" – sako ir mokina stilininkai. Ir taip toliau. Vadinas, stilininkai visa nori padaryti atbulai.

Kad suprastum, kodėl jie taip galvoja, tenka paminėti keleto tokių reformatorių vardai.

Pirmieji reformavimo žingsniai jau buvo pradėti net XIX šimtmečio pradžioje. Bet žmonės tuomet dar buvo nedrąsūs, jie iš karto norėjo reformuoti ne teatrą, bet tiktai sceną. Schinkelis, o kiek vėliau ir Semperis siūlė sceną reformuoti šitokiu būdu. Iš scenos nedaryti tokios dėžės, kaip kad dabar, einant pigiu natūralistinio teatro pramintu keliu, yra daroma. Jie siūlė dekoracijas piešti tik ant užpakalinės uždangos, o scenos šonus („prosceniumą") drapiruoti nuolatinėmis portjeromis. Toksai scenos įrengimas esą turėtų šitokių privalumų. Visų pirma, pati dekoracija technikos žvilgsniu būtų galima atlikt kur kas tobuliau, antra, ji nekliudytų sceningajam veiksmui, nes nesikištų į priekį ir neblaškytų žiūrėtojų domesio, trečia, kaipo simbolinis fonas, duotų ir žiūrėtojų fantazijai daugiau lako, ketvirta, ir pačiam dekoratoriui duotų daugiau laisvės... Tačiau, nežiūrint į šiuos ir kitus tokio scenos įrengimo privalumus, šia mintimi ilgus dešimtmečius nebuvo pasinaudota, nebuvo į tai jokio domesio kreipiama.

Kur kas didesnių žymių teatro rutulojimos istorijoj paliko miunchenietis Georg Fuchs, įsteigėjas „Künstler Theater". Norų

jo būta labai gerų, tik jam trūko ištvermės, žinių ir... kuriamojo genijaus.

Georg Fuchs savo teoriją pradeda labai abejotina teze: esą teatras prasidėjęs iš šokių. Todėl esą ir toliau reikia eiti tuo keliu, kuriuo teatras pradėjo eiti nuo pat savo užgimimo dienos, būtent žodžių ir judesių ritmo keliu. Todėl esą ir artistai scenoj reikia taip tvarkyti, kad jie nuolatos sudarytų ryškias plastingas grupes. Bet kad grupes ryškiomis galima būtų padaryti, reikia joms būtinai atitinkamo fono. Iš čia kyla reikalas pagrindinai reformuoti scenos įrengimą. Ir Fuchsas atmeta ne tik dabartinę scenos konstrukciją dėžės pavidalu, bet jis prakeikia ir dabartinių teatrų architektūrą. Ložės – neišmintingos senovės liekanos – priverčia žiūrėtojus žiūrėti iš kampo, ir vis viena, kaip grupę tvarkysi, visi žiūrėtojai negalės turėti pilno įspūdžio – vieni matys iš vidurio, kiti iš vieno šono, treti iš kito, galiorka gi viską gaus matyti iš viršaus.

Tokioms sąlygoms esant kokį čia reljefą, ryškumą besudarysi! Vadinas, iš teatro reikia išvyti ložes ir šonines vietas, palikti tik tas vietas, kurios randas tiesiai ties scena. Dėlei scenos įrengimo, tai Fuchsas iškelia vadinamąjį skulptūrinį pradą. Jo nuomone, žmogus (aktorius) yra trijų matavimų esybė. Kad jis susilietų su scena, sudarydamas vieną bendrą harmoniją, reikalinga visa scena įrengti taip pat trijų matavimų sistema. Todėl Fuchsas ir siūlo visą sceną, kur aktorius veikia, apstatyti skulptūrinio pobūdžio trijų matavimų daiktais, o pieštą dekoraciją palikti tiktai scenos gilumoje, anapus aktoriaus veikimo plotmės. Mes nekalbėsime apie tai, kad čia teatro, kaipo atskiros meno srities, esmė yra klaidingai suprasta.

Pažymėsime, kad šioj Fuchso teorijoj yra gana stambių prieštaravimų, kurie net jam pačiam praktikoj neleido jo teoriją panaudoti. Mes vėlei neliesime principinės pusės – ar tai yra teatro uždavinys, kad aktorius susilietų su dekoracija, su scena, kas mums atrodo daugiau, negu abejotina, – bet ar gali toks susiliejimas vykti ir tarpti? Atsakas gali būti tiktai neigiamas. Aktorius – gyva esybė, jis, nors ir trijų matavimų esybė, bet vis tik juda, vei-

kia, reiškia jausmus, o kas svarbiausia, nuolatos keičia savo padėtį scenoje. Jeigu vienoje vietoje tūnodamas jis sudarytų tam tikrą harmoniją, aiškią, ryškią figūrų grupę, tai, paėjęs į kitą vietą, kas yra būtina, jis jau galėtų sudaryti didžiausią disharmoniją. Pati prigimtis aktoriaus ir aplinkinių daiktų jau kitokia. Jis – dalis gyvosios gamtos. O daiktai negyvi. Daugiausia, kas galėtų vykti, tai tik geometrinis sutapimas, bet nieku būdu ne esminis.

Kad toks esminis sutapimas galėtų būti jaučiamas, reikėtų scenoj vietoj gyvų žmonių paleisti trijų matavimų lėles arba, kaip jas teatralų žargonu vadina, marionetes. Bet, nežiūrint į visas aplinkybes, Fuchso mintis neliko nepastebėta. Ją ėmės toliau rutuloti kitas didis teatro reformatorius: Gordon Craig, pats anglas, bet ilgą laiką darbavęsis rusų vadinamajam Laisvam teatre (kurio vienas žymiausių steigėjų ir ideologų buvo dabartinis Lietuvos atstovas Maskvoj Jurgis Baltrušaitis) ir Maskvos Dailės teatre, taip pat ir Italijoj, Venecijos teatruose. Jie irgi, kaip ir Fuchsas, manė, kad scenos įrengimas tik tuomet gali turėti meninės vertybės, jeigu gyvas trijų matavimų aktorius bus esmingai surištas su tam tikrai įrengta scena. Bet jis manė, kad tokio sutapimo galima pasiekti vaduojantis ne skulptoriniu principu, kaip kad Fuchsas manė, bet statybiniu architektūriniu. Craig sako, kad žmogus kaip gyvosios gamtos dalis pats savyje teturi tiktai kreivas linijas, o tiesioji jam kaip ir visai svetima. Todėl jam fonas geriausia esą sudaryti iš tiesių, gulsčių ar stačių linijų. O tiesiosios linijos tai ir esąs architektūros pradas. Sutapimas kreivų ir tiesių linijų esanti didžiausia harmonija. Jis aiškina:

> Kada žmogus savo kūnu ir krauju nori įeiti į meną kaipo tam tikra sudėtinio paveikslo dalis, jis ieško pradmenų papildyti savo paviršiaus pavidalą, kad sukurtų darnų paveikslą, ir tuo jis yra verčiamas priešpastatyti savo prigimties banguotajai linijai tiesiąją.

Craigo dekoracijos paprastai susideda iš kubų, paralepipedų ir visokių kitų tiesiais kampais geometrinių figūrų. Sutikime šventos ramybės dėlei, kad kai kuriems veikalams iš tikrųjų būtų gera turėti tokią geometrinę dekoraciją, bet kaip sutalpinti joje kad ir Ibseną, Annunzio, Strindbergą, Shawą ir kitus jiems

tolygius?.. Bet Craig šiuo klausimu nėra pasiryžęs nusiminti. Jo dekoracija iš esmės yra abstrakcijos padaras, ji žiūrėtoją toli nuvaro nuo šiokiadienio pasaulio. Tačiau aktorius juk visai realingas, apčiuopiamas daiktas, su juo į jokį kitą pasaulį nepabėgsi. Craig ir nebėga, tik jis aktorių nori visai prie savo dekoracijų prilipdyti. Aktorius, pagal jį, turi kalbėti ne savo žmogišku balsu, bet ypatingu patosu, kuris atitiktų jo geometrinėms figūroms. Be to, aktorius jam nėra joks kūrėjas: jam kūrėjas tėra tiktai vienas režisierius, kurio aktorius turi aklai klausyti ir pataikauti, ir prisitaikinti. Todėl geriausia būtų, jeigu aktorius būtų tiktai mašina.

Vystydamas toliau Fuchso teoriją, jis iš aktoriaus ir tereikalauja tebūti marionete, lėle, o kadangi aktorius vis tiktai gyvas, tai jis jam skirtumo dėlei pasiūlo vadintis viršmarionete ir tokias pareigas eiti. Vadinas, čia atsidurta lygiai tokioj pat baloj, kurioj natūralizmas iki šiai dienai tebesikapsto, tik gal toji bala randas kitame žemės ašigaly. Nei Fuchs, nei Craig – nei vienas teatru, kaipo tokiu, nesusigalvojo. Vienas iš jų teatrą darė skulptūros vergu, kitas – architektūros. Jeigu natūralistinis teatras iš aktoriaus kūrėjo daro gyvenimo beždžionę bloga to žodžio prasme, tai šie reformatoriai iš aktoriaus padarė abstraktinės formulės beždžionę. Ar gorila, ar šimpanzė, ar dar kurios kitos veislės beždžionė pasilieka beždžione: jai toli iki meno kūrybos paslapčių!

Trečias didelis teatro reformatorius rusas Vsevolod Mejerhold pramanė dar trečią beždžionę. Jei nepavyko teatras pavergti architektūrai ir skulptūrai, jis sumanė jį pavergti tapybai. Tiesa, gal čia pats Mejerholdas gal ir keikti taip nereikėtų, jį „išvedė iš kelio" jauni, talentingi dailininkai, kaip antai Sudeikin, Sapunov ir kt. Jis iš karto juos pasikvietė dekoracijom piešti, o kaip vaidinimą tvarkyti, dar pats aiškiai nenusivokdamas.

Talentingi dailininkai, pasiilgę didelio maštabo darbo, didžiausiu noru ėmės darbo, ir, anot Cezario, – *veni, vidi, vici:* atėjo, pamatė, nugalėjo. Mejerholdas, pamatęs jų darbuose daug naujo, ko iki šiol teatras nebuvo regėjęs, nudžiugo ir nusprendė prie jų prisitaikinti. Kaip pats Mejerholdas sako:

Natūralistinio teatro beprasmis scenos užgromozdinimas Naujame teatre pakeista principu aktoriaus vaidinimą taip derinti, kad jis absoliutingai prisitaikintų linijų ritmingam judėjimui ir spalvų muzikaliniam akordui.

Teorijoj – tai viŝa labai gerai, bet kas iš to išėjo!

Dailininkai nupiešė iš tikrųjų įstabias dekoracijas. Bet jeigu jas patalpinsi scenos gilumoj, tai publikai jos nebelabai matomos belieka. Todėl jie reikalavo tas dekoracijas stumti kuo arčiau žiūrėtojų, vadinas, sceną mažinti. Ir iš tikrųjų scena taip sumažinta, kad beliko panaši į grabą. Aktoriui ir teatrui! Toliau. Jeigu toks padaras, kaip aktorius, nuolatos valūzojas ties dekoracijomis, tai jis kenkia jomis gėrėtis: geriausia, kad jo scenoj visai nebūtų. Bet jeigu jis yra jau tokia neišvengiama blogybė, kad jo iš scenos išmesti negalima, tai tenka jo valią suvaržyti. Iš čia prasidėjo to teatro inertingumas, aktorių vietoj sustingimas, neišpasakytas judėjimų ir veiksmo neturtas. Ir mokina Mejerholdas savo aktorius gestikuliacijos kaip koks cirko direktorius įvairius Dievo gyvulėlius visokių štukų krėsti. Tarp vieno ir kito aktoriaus judėjimo nebuvo jokio ryšio – nes reikėjo taikytis dekoracijų stiliui. Vadinas, vėlei iš gyvo aktoriaus norėta padaryti negyva lėlė.

Bet tuo dar aktoriaus kančios nesibaigia. Aišku, kad su tokia lėle-manekenu nesiriša gyva ar gyvo žmogaus kalba: tenka ir ją – kalbą – pritaikinti prie gražiųjų dekoracijų. Mejerholdas filosofuoja: „Žodis privalo taip skambėti, kaip skamba vandens lašas, krisdamas į gilų šulinį: girdėti ryškus lašo skambėjimas be garso aidijos erdvėje..." Dar liūdnesnė Mejerholdo teatro istorija su aktoriaus pergyvenimais. Jo nuomone, aktorius neprivalo vaidindamas jokių „pergyvenimų" įsileisti į savo dūšią, jis privalo viską – ir skausmą, ir džiaugsmą, ir laimę, ir baimę – viską šaltai, nelyginant koks budelis, nuduoti. Rezultatai buvo ypatingi: vos pakilus uždangai, publika plojo kiek galėdama iš nuoširdaus džiaugsmo, bet einant spektakliui mirė iš nuobodumo arba galo vaidinimo nesulaukę bėgo iš salės.

Mejerholdas džiaugias, kad didis rusų poeta Valerij Briusov, recenzuodamas vieną jo spektaklį, pažymi, kad kai kurios scenos buvo panašios į Pompėjos freskas. Bet tas pats Briusovas ir baisiai

žiauriai pasijuokė juo, nors Mejerholdas tą mefistofelingą ironiją priėmė kaipo gražų pagyrimą. Būtent Briusovas kartą parašė:

> Aktorius turi būti pakeistas šokinėjančia pūkine lėle, kurioje būtų įstatytas gramofonas. Tai būtų visai išmintinga, tai būtų vienas galimųjų uždavinio išsprendimų – ir nėra jokios abejonės, kad dabartinis stilingasai teatras marionečių teatro linkui šuoliais lekia.

Aš nebežinau, ar bebūtų galima skaudžiau pasijuokti! Beje, ir pats Mejerholdas veikiai suprato visus savo teorijos nonsensus, bandė pagalbos ieškoti Fuchso skulptūrinėj teorijoj, bet ir ten išganymo nesuradęs užėmė aukšto valdininko vietą dar prie caro valdžios, kurią pasilaikė ir iki šiai dienai, ir savo revoliucinėse pastangose nusiramino.

Lietuvių teatro veikėjas, didis teatro reformatorius Antanas Sutkus (man labai gaila, kad aš šiuo tarpu neturiu parankėj jo raštų teatro reikalu ir negaliu jo teorijos nors trumpai išdėstyti, nes ji yra viena įdomiausiųjų moderninių teorijų ir nepalyginamai tobulesnė už visas čia minėtąsias), apibūdindamas šiuos tris reformatorius, sako:

> Yra nenaujovingumas ir vėl naujovingumas. Kada ateina į gyvenimą tai, kas nežadina mieguistų sąmonių kažkuo dar iki šiol nepažįstamu, kas dėkingai padeda skilviui virškinti pietų gausų valgį, kas duoda ramiai plūduriuotis savo idilijos pelkėse – toksai naujovingumas pageidaujamas ir mielai sveikinamas. Bus kuo pasigirti savo kaimynui, bus ko kalba savo šeimoje ir nereikės nuobodžiauti. Tai it pirštinaitės ir skrybėlaitės, kurias taip lengva mainyti ir kurių mainymas jokios energijos nereikalingas. Ir visai kitas dalykas – kada ateina toks reiškinys, kuris užtinka mus audringuoju viesulu, įkaitina mintį ir jausmą, sukelia mūsų sieloje revoliuciją, pastato pačius prieš save ir priverčia atverti mieguistas blakstienas. Tuomet verkšlenančiu veidu mes sakome: ir kam tai reikėjo... juk buvo taip ramu... Natūralizmas vaidyboje ir buvo tuo pirmuoju naujovingumu. Jis nereikalingas nei psichinės, nei fizinės energijos, o taip priimtinas įprastų, šiokiadienių, nuolatos girdimų ir matomų žmogaus įpročių pakartojimu: jis duoda galimybės truputį paverkti ir pasijuokti prie vaidybos atėjus, taip meilus savo pletkais apie žmogų, kuris [pletkas] nesunkina jo sąmonės naujų turiningesnių dėsnių įgavimu. Ir kodėl nepaguosti. Paguodė ir pamylėjo.
>
> Dėl to, kaip ten bebūtų, kokių klaidų nebūtų padarę savo žygiais šie trys pastarieji vaidybos reformatoriai – Fuchsas Miunchene, Craigas Lon-

done [? *P.K.*], Mejerholdas Petrograde, tačiau negalima nepripažinti, kad jie atėjo prie vaidybos tuo metu, kada natūralizmas galą liepto priėjo ir vaidyba savo gyvybės krizį gyveno; kada visa eilė artimų vaidybai žmonių – kritikų ir literatų, kaip, pavyzdžiui, Julius Aichenvaldas, iš viso pradeda abejoti dėl vaidybos kaipo tam tikros meno srities ir nepripažįsta būties, sakydamas, kad „vaidyba yra fikcija, tiek amžių žmonijos gaivinta... *Galas vaidybos atėjo dėl to, kad vaidyba ir neprasidėjo...* Vaidyba – melagingas ir beteisis menas... plebso džiaugsmas, vaikų žaislas... *Jis ne menas, o kas kita, gal būti didesnio...* [Mano pabr. – *P. K.*]

Teisybė, kad šie novatoriai, pasmerkę esamą, mažai ką tesurado vaidybai naujo, juoba tikslaus ir esminga, bet šios revoliucijos faktas priverčia visą eilę vaidybos darbuotojų susigalvoti, priverčia susvyruoti [? *P. K.*] įsigyvenusį scenoj konservatizmą. Teisybė ir tai, kad vienu užsimojimu ir vienas žmogus nepasakys tiesos žodžio, juoba scenos mene, kurio gyvybė kolektyvėje psichėje [? *P. K.*]. Tačiau pakeltieji jų pradai beieškant naujų lyčių pašaukia ir atveda į vaidybą aktoriaus jausmą, mintį ir psichę nešančių žmonių [? *P.K.*], kurie savo kuriamais žygiais teikia ne kieno nors charakterį arba gyvenimą, bet vienoje rolėje sintetina visų sielų pasaulį; kurie taiko pasakyti ne vien aktoriaus žodį, bet ir tai, kas už jo, tą „potekstą", vidaus dialogą, kuris yra vyriausias faktorius dvasios gyvenimui reikšti; kurie nori įžiūrėti ne vien pirmąjį pasaulio planą, bet ir tas nežinomas dausas, kurias slepia nuo mūs naivioji tikrenybė, deda pastangų įžvelgti anapus žmogaus būdo ribų ir, pajautus anapus gyvenimą, pritarti savo balsu pasaulio orkestrui ir sukurti dvasios sintezių vaidybą – dvasios vaidybą.

Prašau atleisti už taip ilgai nusitęsusią citatą. Bet man čia svarbu, kad Antanas Sutkus gana tiksliai apibūdina pirmųjų reformatorių reikšmę teatro istorijoj, o antra, čia prasimuša ir paties Sutkaus pažiūros į teatro uždavinius, kurias savo žodžiais atpasakoti bijojau, nes Sutkus naudojas vis dar ne literatūrine forma savo mintims pasakyt ir daugelis pasakytų sakinių ir terminų turbūt tik jam vienam tėra suprantami... Ir ne tik šičia, ir kituose raštuose Sutkus skelbia dvasios teatro idėją, bet jis ją visuomet velia su metafizikos problemomis, ir todėl tenka palūkėti, kol jis ras tinkamesnės formos savo mintims pasakyti. Pagaliau į Sutkaus teoriją, kaip ir į anų trijų reformatorių, dar teks pakeliui grįžti.

Kad nepakyrėtų, mes tylomis praleisime dar dvi gana įdomias teorijas – vokiečio Reinhardto ir ruso Jevreinovo, savo laikais turėjusias žymios reikšmės, bet šiandie jau išbliškusias; ir keliais

žodžiais tiktai paminėsime teoriją garsaus rusų poeto ir filosofo Viačeslavo Ivanovo teoriją.

Šis žmogus, kaip kadaisiai vokiečių poeta-filosofas Friedrich Nietzsche, mokina, kad teatras išsirutulojęs iš Graikijos religinių apeigų, kai vaidinime dalyvavo ne vien aktoriai, bet visi žmonės; tuo pasiremdamas jis laukia tokio teatro, kada vaidyboj dalyvaus vėlei visi žmonės, kada aktoriai duos žiūrėtojams tiktai toną, tiktai gyvą impulsą, bet vaidinime ir aktorių, ir žiūrėtojų širdys susilies į vieną įstabią melodiją, kaip kad susilieja širdžių plastėjimas ekstazėje, kai minia tikinčių meldžia vienam Dievui viena malda. Tokį teatrą Ivanovas vadina visatiniu (Vselenskij) teatru. Garsus rusų muzikas Aleksandras Skriabinas, pagautas tos Ivanovo idėjos, visą gyvenimą gyveno ta mintimi, kad jis parašysiąs tokį muzikos veikalą-misteriją, kurią vykinant bus visuotinė žmonių ekstazė ir toj ekstazėj pasaulis savo dienas pabaigsiąs. Tiesa, jis tokios misterijos neparašė, bet, vaduodamos šia pašėlusia idėja, parašė daug įstabių dalykų, kurie be tos idėjos vargu bau būtų galėję tokia forma sukurti. Muzikoj, ačiū Skriabino genijui, ši idėja davė labai žymių teigiamų rezultatų. Kas liečia patį teatrą, tai čia idėja kiek liūdniau prigyja. Visų pirma, toks teatras yra labai abejotinas jau dėl to, kad laukti istorijos pakartojimo ar numirusių daiktų atgaivinimo yra iš esmės absurdas. Antra – mūsų kultūra ir civilizacija eina keliais, diametraliai priešingais tokiam istorijos atgaivinimui. Ką reiškia per daug aktingas žiūrėtojų dalyvavimas vaidinime, galėtų mus pamokinti kad ir šie du gyvenimo faktai.

1830 m. Briusely *Monnaie* teatre vieno vaidinimo [metu] pasigirdo scenoj žodžiai „Palaiminta šventa tėvynės meilė" – pasikėlė toks sujudimas, prasidėjo toks dvasios pakilimas, tie žodžiai taip sujungė dvasioje aktorius su žiūrėtojais, kad vieni ir kiti, pagavę kėdes, suolus ir visa, ką tik nučiupt galėjo, išbėgo į gatvę giedodami revoliucijos giesmes – ir pradėjo belgų revoliuciją. Čia, be abejonės, buvo didžiausias laipsnis aktorių ir žiūrėtojų dvasinio susijungimo, – „du skirtingu kūnu kuriamojoj energijoj susijungė", teatras buvo gražiu, idealingu padegamuoju žibintuvu, visatinio teatro apaštalai galėtų laikyti tą vaidinimą jų idėjos įkū-

nijimu, bet užtat vaidinimas buvo nutrauktas. Revoliucija įvyko, bet teatro kuriamasai veiksmas – dingo! Mes nespręsime, kas geriau: ar vaidinimą tęsti, ar revoliuciją kelti, bet jeigu visi vaidinimai tokiomis istorijomis baigtųs, tai teatro perspektyvos būtų labai liūdnos!

Kitas, dar ryškesnis pavyzdys – įvykęs pas jus Amerikoj 1909 metais Chicagos mieste. Buvo vaidinama Shakespeare'o „Othello". Jago rolę vaidina garsus Amerikos artistas William Butts. Jo jau tokia rolė, kad jis savo vylingu apgaulingu elgesiu sukelia Othello pašėlusį meilės pavydą ir gundo nužudyti Desdemoną. Šiai scenai bevykstant, staiga partery pasigirsta revolverio šūvis, ir William Butts krinta vietoj negyvas. Sumišimui kiek nutilus pasirodo, kad užmušė artistą tūlas Amerikos armijos oficierius, kuris buvo baisiai pasipiktinęs begėdingu Jago elgesiu. Kai tam oficieriui pranešė, kad artistas mirė, oficierius vietoj patsai nusišovė.

Chicagiečiai iš to, žinoma, didelę sensaciją padarė. Ir kas svarbiausia, artistą ir oficierių palaidojo viename grabe, pastatė paminklą ir parašė: „Idealingam aktoriui ir idealingam žiūrėtojui".

Aš nežinau, gal pas jus Amerikoj yra tai iš tikrųjų ir vieno, ir kito idealas, bet jeigu tokių idealų būtų daugiau, tai tektų jau rūpinties ne teatro statymu, bet jo griovimu, kad būtų vietos, kur naują kapinyną įrengti...

Tokie idealai nieko kito nepranašauja! Bet lazda turi du galu. Ir apie kitą galą – toliau.

IV. MASKVOS KAMERINIO TEATRO PAGRINDAI

1) Tairovas

Visų tų reformatorių, be abejonės, žymiausias, daugiausia reformavimo reikalui padaręs ir teatrą toli pirmyn pastūmėjęs, – bus Aleksandras Tairovas, Maskvos kamerinio teatro įkūrėjas, jo vadovas, direktorius ir ideologas. Pats Tairovas – dar jaunas žmogus. Vos 1905 metais baigė gimnaziją, tačiau teatro srity pradėjo

darbuotis dar mokinio suole tebesėdėdamas. Baigęs gimnaziją, darbavos įvairiausiuose rusų teatruose kaipo režisierius ir aktorius – Petrapily, Maskvoj, Rygoj, Kijeve, Odesoj, – važinėjo po Rusiją sąstate vadinamo Skrajojamo teatro trupėje, pagaliau, nusivylęs dabarties teatruose, nusprendė pertraukti visus ryšius su teatru, baigė universiteto juridinį fakultetą ir manė užsiimti advokatūra.

1914 metais Maskvoj gruzinas Mardžanovas, lietuvis Baltrušaitis ir kiti tų laikų svajotojai idealistai organizavo vadinamąjį Laisvą teatrą. Sumanymai buvo geri ir labai gražūs, bet organizacija labai bloga. Sutraukta į teatrą daugiau [kaip] 500 bendradarbių, kuriems darbo neišteko. Teatras žlugo daugiausia dėl blogos organizacijos. Bet prieš žlugimą jis buvo pavedęs Tairovui pastatyti pantomimą „Pjeretės skraistė". Tairovas vėlei neiškentėjo, grįžo į teatrą, ties tuo pastatymu labai daug pasidarbavo, ir darbas jam tiek pavyko, kad jį vienu džiaugsmu sveikino kaip idėjos draugai, taip ir priešininkai. Nuo to laiko jam paaiškėjo, kad jis turi eiti ieškoti naujo teatro, naujo teatro principų – gelbėti teatro meną iš liūno, kuriame teatras merdi. Laisvas teatras žlugo, bet nepraslinko nei poros metų, kaip Tairovas didžiausiomis pastangomis, sunkiausiomis karo meto aplinkybėmis jau sukūrė naują Kamerinį teatrą. Nebuvo nei lėšų, nei vietos, nei žmonių. Seni artistai tame teatre dirbti negalėjo todėl, kad juose per daug buvo įsišaknėjusi sena mokykla, seni papratimai, iš kurių jie nieku būdu išsivaduoti negalėjo. O žalio jaunimo negi paimsi, negi išleisi į sceną! Reikia priruošti, reikia išmokinti. O vos suspėji kiek pramokinti, kiek pralavinti, žiūrėk – jau mobilizuota, jau traukia tasai jaunimas į karo lauką. Ir vis tiktai karo vėtroje, nežiūrint į jokias kliūtis, tasai teatras gimė, augo, plėtojos – ir pasiekė dar negirdėtų aukštenybių. Aš jau nežinau, ar tai stebuklas, ar tai kokia kita prigimties slėpininga galia veikė, tik aš nemokėčiau to teatro istoriją paaiškinti, kaip jis galėjo užaugti.

2) Teatro uždaviniai ir aktorius

Žinoma, ir Tairovas teatro reformą pradėjo esamų teatrų kriti-

ka; tiktai reformos darbą pradėjo, taip sakant, iš kito galo. Jis iš karto nekūrė jokios teatro teorijos, o ėmėsi gyvo teatralinės kūrybos darbo ir tiktai paskui, keletui darbo metų praslinkus, paskelbė savo patyrimus, rusų ir vokiečių kalbomis, pavadinęs „Režisieriaus užrašais". Gal todėl ir puiki Tairovo knyga apie teatrą taip gražiai mus stebina savo praktingumu, savo aiškumu, savo laisvumu nuo teoretinio, metafizinio balasto. Taip aiškiai, praktingai ir įtikinamai teatro reikalu Tairovas pirmas reformatorių tarpe prabilo. Jis pats sakos jokios naujos teatro teorijos pramanyti nenori, o tik stengias teatrui sugrąžinti jo seną laisvę, išvaduoti jį iš literatūros, skulptūros, architektūros, tapybos ir kitokios nelaisvės, į kurią jį buvo įvarę per ilgus šimtmečius visokie teatro veikėjai ir reformatoriai. Jis savo teatrą ir vadina tiktai neorealizmu, aš pasakyčiau, realizmu, naujovingai suprastu.

Teatre visų svarbiausia – vienintelis teatro pradas – teatralinis veikimas. Aktorius – vienintelė priemonė tam veikimui gyvendinti. Todėl visos pastangos turi būti nukreiptos tam, kad šiuos du daiktu išrutulotų iki galimybės maksimumo. Tenka pabrėžti, kad iki šiol nevaidindavo teatre gal tik tas, kas bent tingėjo. Tuo tarpu kai muzikai labai dažnai ilgus metus konservatorijose mokinas ir savo gyvenime ne tik nei vieno veikalo nesukuria, bet ir nei vieno viešo koncerto neduoda. Taip pat labai didelio pasirengimo reikalaujama iš architektų, tapytojų, literatų, skulptorių... Tiktai iš aktorių buvo reikalaujama, kad jis tik mokėtų gražiai gyvenimą imituoti! Ne veltui vienas Maskvos garsus teatras, vaidindamas Gorkio „Na dnie", kur įeina vadinamasis rusų cerkvės „djačok", – nusamdė tikrą cerkvės tarną, kad jis teatre reikalingą cerkvinę giesmę atgiedotų!..

Tuo tarpu aktoriaus menas yra sunkesnis už visas meno sritis. Kitos srities menininkas turi materijolą, dirbyklą, meno kūrinį, gali kurti, kada jis tam jaučia pašaukimo, neturėdamas įkvėpimo gali ilgą laiką ilsėtis. Aktorius nieko panašaus neturi. Aktoriaus asmeny sujungta ir kuriamoji individybė, ir materijolas, ir kūrimo priemonės, ir pagaliau pats kūrinys. Aktorius negali atidėti savo kūrinio į šalį, kaip kiti menininkai, kad iš tolo pažiūrėtų į jį, kad

šaltomis akimis pa[ts] peranalizuotų. Nes aktorius nebekuria – nebėra jo ir kūrinio, aktoriaus kūrinys gyvas tiktai kuriamąjį momentą. Kitas menininkas savo kūriniui gali pasirinkti kuo geriausios medžiagos, kuo geriausių priemonių ir įrankių, aktorius nieko panašaus padaryti negali – koks gimė, toks ir mirs. Ir aktorius turi vaidinti, kurti ne tada, kada noras užeis, bet kada pakils uždanga. Vadinas, turi būti taip aktorius sutvertas, kad uždanga į jį turėtų magingos reikšmės, kad uždangos pakilimas sukeltų jame naują, kitą, ne šiokiadienį gyvenimą, kuriamąjį gyvenimą. Bet tie, kurie rūpinos žmonių veislės įkūrimu pasauly, matyti, bus užmiršę teatro reikalą, nes šiuo žvilgsniu padarė žmones visus vienodus...

Senojoj Indijoj, kur teatro menas buvo labai aukštai iškilęs, iš aktoriaus buvo reikalaujama:

> Skaistumo, gražumo, kad būtų malonus pilnas veidas, raudonos lūpos, gražūs dantys, apvalus, gražus kaklas, gražiomis linijomis rankos, didus ūgis, stiprios šlaunys, buvo reikalaujama žavingumo, gracijos, prakilnumo, išdidumo, dvasios stiprybės, apie talento ypatybes jokios kalbos nebuvo (Silevan Levy „Le théâtre Indien").

Pabandykite dabartiniam artistui tokių reikalavimų pastatyti! Ne dyvai, kad į sceną ropoja žmonės, kurie kartais pusės alfabeto ištarti negali, kurie nei pasisukt, nei pasigręžt kaip vilkas, kaulą prarijęs, nemoka!

Tairovas tokias mūsų dienų aktorių savybes vadina bjauriu diletantizmu ir reikalauja iš aktoriaus maestringumo. Maestringumas yra vidaus ir išorės. Ir vienas, ir kitas gali būti įgytas tiktai ilgais darbavimos metais. Kadangi senų artistų, kurie mėgsta pasigirti, kad jie jau esą „įsivaidinę", nebepataisysi, tai į naują teatrą reikalinga ieškoti naujų žmonių, jaunų, ir juos pervaryti per atitinkamą mokyklą. Tairovas kuria teatralinę mokyklą. Joje, be paprastų „teatralinių" dalykų, mokinama kaipo būtini, privalomi dalykai dar – šokiai, muzika, dainavimas, ritminga gimnastika, fechtavimas, akrobatika ir t.t. Vadinas, visi tokie dalykai, kurie šiuo ar tuo būdu lavina žmogaus kūną, daro jį elastingą, ištvermingą, galintį realizuoti visokius judėjimus

ir veiksmus. Aktoriaus menas dar sunkesnis negu baletninko, o šie juk nuo jaunų dienų savo mokslo mokinas ir niekuomet nesiliauna treniruotis.

Taip aktoriaus klausimą suprantant, Tairovas, žinoma, griežčiausiai smerkia seniau skelbtąją viršmarionečių teoriją, vadindamas ją stabu, sakydamas, kad marionetės į sceną jau vien todėl grįžti negalėtų, kad jos joje niekuomet ir buvę nėra. Toks visokeriopas kūno savybių išrutulojimas duoda aktoriui galimybę įgyvendinti kuriamąją idėją, daro aktorių iš diletanto – maestro. Bet to pasiekti – tai tiktai pusė darbo. Aktorius privalo būti maestro ne tik išorės, bet ir vidaus žvilgsniu. Vadinas, be šios išorinės technikos, dar turi įgauti vidaus technikos, kuri gelbsti viduj kuriamai idėjai kristalizuotis, kaip išorinė technika – tai idėjai reikštis. Kas tai yra ta vidaus technika ir ką ji reiškia?

Visa natūralistinio teatro galia ir yra tame, kad rodomieji pergyvenimai, kaip jie vyksta gyvenime, žiūrėtojus, taip sakant, užkrečia. Juk ne veltui ispanai, rengdami grandiozines viešas jaučių skerdyklas, jas įrengia „teatrališkai". Kai kurie sociologai pasakoja, kad tai todėl Ispanijoje niekaip negali įvykti revoliucija, nors jai dirva yra daugiau, negu parengta. Mat valdžia numano žmonių psichologiją ir norus. Kaip tik užeina kokie neramumai, sumišimai, valdžia tuojau organizuoja grandiozinius, iškilmingus jaučių skerdimus, publika veržias, laužias į regyklą, virpa nuo skausmų pergyvenimų visą naktį – ir žiūrėk – revoliucinis ūpas jau dingęs! Ne veltui ispanų komunistai pirmoj eilėj reikalauja įstatymo keliu uždrausti viešas jaučių skerdyklas!

Komunistai komunistais ir liks, bet mus šis pavyzdys mokina ko kito. Cirko arenoj pergyvenimai tikri, be abejonės. Dar daugiau aišku, kad jie žmones „užkrečia", visas nervų gysleles įkaitina iki raudonumui. Bet ar tai bus jau teatras, teatralinė kūryba?! Ar kai seniau Romos cirkuose žudydavo gladiatorius – kaip tikresni begali būti pergyvenimai, bet ar tai jau buvo teatras?

Kad scenoj, kuriamoj scenoj turi vykti kitokios prigimties pergyvenimai, negu kaip jie gyvenime vyksta, aišku iš anksčiau minėtų natūralistinio teatro kuriozų.

Labai gražų pavyzdį dar galėtum pakartoti iš Coquelino, šio seno teatro, darbuotojo užrašų. Jis pasakoja:

> Kartą aš gastroliavau po provinciją. Visą naktį praleidau vagone, rytą turėjau repeticiją ir tučtuojau po jos iškeliavau pėsčias pažiūrėti apylinkių. Vakare vaidinau Hannibalo rolę veikale *Avanturière*. Kaip žinoma, antro veiksmo pabaigoj Fabricijus, norėdamas iš Hannibalo išgauti paslaptis, jį nugirdo, ir šis užmiega. Girtumą vaidinau paprastai, nei geriau, nei blogiau kaip visuomet. Bet kai reikėjo vaidinti užmigimą, man pasirodė tai, ką aš turėjau vaidinti, taip malonu, ir aš pajutau tokį nuovargį, kad nė pats nepajutau, kaip atviroj scenoj, prieš publiką, iš tikrųjų užmigau ir net, saco gėdai, turiu prisipažinti – pradėjau knarkti...

Nėr abejonės, kad Coquelinas šiuokart miegą vaidino iš tikrųjų taip, kaip tai vyksta gyvenime. Bet kaip tik gyvenimo tikrenybė pateko į sceną, taip visas teatro menas dingo. Tai yra fatalingas pergyvenimų likimas, jeigu juos taip gyvendinti, kaip jie tikrenybėje vyksta. Kad taip vaidinti, čia berods jokio talento nereikia... Bet mes matėme, kad stilingojo teatro apaštalai, siūlę viską daryti ne taip kaip gyvenime, viską atbulai, siūlė mums tiktai vieną schemą, tiktai tuščią, niekuo nepripildytą formą ir savo jaunas dienas baigė tuščiomis svajonėmis apie viršmarionečių teatrą. Vadinas, ir viską daryti ne taip, kaip gyvenime – joks išganymas.

Tairovas klausimą kelia visai kitoj plotmėj. Jis aiškiai pabrėžia, kad vaidinimas turi būti realingas, nes visa medžiaga, aktorius, jo kūnas, jo kuriamosios emocijos yra realingos esybės. Bet jis iškelia, aš pasakyčiau, trečiosios realybės pasaulį, jeigu pirmosios realybės pasauliu vadin[sim] daiktus materialinės prigimties, o antrosios – dvasinės. Jis sako, kad aktoriaus emocijos turi ieškoti peno ne jo paties pergyvenimuose, ne pergyvenimuose publikos arba abelnai kasdieniniame gyvenime, bet sukurtame gyvenime to paveikslo, kurį aktorius gaivino savo vaizduotės burtuose ir savo paties kuriamojoj esybėj. Kitais žodžiais tariant, aktorius scenoj vaidina ne kokio gyvo žmogaus pamėgdžiojimą, bet jo, aktoriaus, kuriamosios vaizduotės (fantazijos) sukurtą paveikslą, kuris yra gimęs iš sintezio emocijų ir formos.

Kaip jau pasakyta, emocija ir formos materijolas (aktoriaus kūnas) – dalykai visai realingi, visai tokie, kaip jie yra gyvenime. Bet juk tiek visokių emocijų gali būti ir tiek joms reikšti formų! Čia tai ir glūdi plačiausias laukas aktoriaus kūrybai: sintetinti emocijas ir formas. Išeidamas iš grynai realingų papėdžių, aktorius kuria naujus vaizdus, kurie nėra tokie kaip gyvenime, nėra natūralūs, bet nėra ir nerealingi. Nelyginant kaip koks skulptorius ima realingus daiktus – akmenį ir iešmą – ir iškala naują esybę: ar jo veikalas bus realingas, ar ne? Bent kam ateis į galvą toks klausimas kelti!

Lygiai tas pats kūrybos procesas ir teatre. Lygiai kaip ir kitose meno šakose, negali būti jokio dėsnio, kuriuo būtų galima ieškoti kuriamojo scenos vaizdo. Juk niekam dar nepavyko laboratorijose sukurti gyvas žmogus ar bent padaryti kiaušinį, iš kurio būtų galima išperėti viščiukas.

Kūryba – gyvas procesas, taip pat kaip ir pats gyvenimas. Kaip būtų galima pasakyti, koks yra gyvenimo dėsnis? Taip pat ir kūryboj. Mes galime analizuoti kūrybos rezultatus, kūrinius, galime spėti – čia veikta tokio veiksnio, o čia tokio, bet mes niekuomet kūrybai jokių įstatymų nenustatysime ar bent tolei, kol išmoksime chemijos laboratorijoj gyvą žmogų padaryti.

Taigi aktoriaus kūryba pasireiškia sintetinimu emocijų ir formų. Kai jau jo fantazijoj užugimė tam tikras vaizdas, – jis jau gali pereiti prie sintetinimo visos rolės, prie sintetinimo savo rolės su rolėmis kitų, dalyvaujančių tame pat vaidinime.

Kiekvieno aktoriaus kitokia prigimtis, todėl kiekvienas kitaip tolygią rolę sintetina, todėl kiekvienas duoda tos pačios rolės visai kitą vaizdą.

Šitoks aktoriaus uždavinio supratimas yra tolimas natūralistinio teatro pergyvenimų sistemai ir stilingojo teatro formalizmui. Natūralingojo teatro žiūrėtojas dažnai kvatojas išsijuosęs arba ašaromis pasileidžia. Bet palyginkite šitokias ašaras iš vienos pusės su ašaromis, kaip žmogus pamato savo artimo nelaimę ir iš susijaudinimo nusišluosto blakstienas, ir su ašaromis, kurios ištrykšta Mozarto Requiem beklausant.

Koks begalinis tarp šių dviejų atsitikimų ašarų skirtumas! Natūralistinio teatro ašaros panašios ne į ašaras, trykštančias Mozarto beklausant!

Jūs, amerikiečiai, gal dar atsimenat gastroles stebuklingos balerinos Pavlovos? Atsimenat jos šokį „Giselle"? Stebuklingu savo vaidinimo tragingumu ji juk sudarydavo nepaprastai skaudų jos mirties vaizdą? Ir juk kiekvienam žiūrėtojui ir širdis skausmu virpėjo, ir lūpos džiaugsmo šypsena švietės, – džiaugsmo šypsena dėl žavėtino Pavlovos vaidinimo meno, džiaugsmo šypsena, kad ji ne pati jūsų akyse mirė, bet jos sukurtas scenos paveikslas virpėdamas užgeso?.. Ir šitos jūsų ašaros ar jūsų virpėjimas – ar buvo panašus tam, kuriuo jūs virpate nabašninką į kapus lydėdami ar, tebūnie man leista pasakyti, kuriuo jūs gyvenate Maskvos Dailės teatro spektaklį žiūrėdami?..

Tokiu būdu aktoriaus vidaus technika glūdi: išrutuloti kuriamąją valią ir kuriamąją vaizduotę, kad jis kiekvieną momentą galėtų pašaukti savyje bile kokį norimąjį vaizdą ir sutvarkyti, pritaikinti tam reikalingas emocijas. To aktorius gali pasiekti tiktai ilgų bandymų, ilgų pratimų keliu, besimankštindamas improvizacijų technikoj. Beje, improvizacijos pratimai kiekvienoj teatro mokykloje yra praktikuojama, bet improvizacija nelygi improvizacijai.

Improvizacijos pratimų tikslas aiškus – disciplinuoti kuriamąją valią, išplėtoti vaizduotę ir t.t. Bet ir paprasčiausiai improvizacijai vykinti reikalinga tam tikrų sąlygų. Ir šit natūralistinis teatras improvizacijų metu kreipia domesio tiktai į sceną – į partnerį, į scenos daiktus ir visai nekreipia domesio į žiūrėtojų ruimą, tarytum jis būtų ketvirta siena atskirtas. Stilingasai teatras atbulai, žinoma, daro: jisai visai neigia partnerį ir omeny teturi žiūrėtojų ruimą. Tačiau juk tikrajame kuriamajame teatre lygiai veikia ir partneriai, ir žiūrėtojų ruimas, ir t.t.

Tolesnis smulkesniųjų skirtenybių nagrinėjimas jau per daug toli mus nuvestų. Čia tik norėčiau pažymėti, kad Tairovo teatras nieko pozitingo, kitų teatruose išaugusio, neatmeta, tik jis nori pozitinguosius rezultatus sintetinti.

Taip suprantant aktoriaus uždavinius, aišku, kad viduj sukurtosios idėjos reiškimui reikia kuo tobuliausiai valdyti visos reiškimo priemonės, vadinas, reikia kuo tobuliausiai valdyti kūnas, turėti kaip galima tobulesnę mūsų jau minėtą išorės techniką. Pavyzdžiui, garsus artistas Delsarte paduoda šitokį gyvenimo nuotykį. Vienas aktorius turėjo scenoj pareikšti savo meilės jausmus. Jo širdy iš tikrųjų dega meilės aistra. Bet jis nemoka valdyti materijolo – nemoka valdyti savo kūno. Aukščiausį dvasios pakilimo momentą staiga ima jo kinkos smarkiai drebėti. Publika, žinoma, plyšta juokais. Jau mes nekalbėsim apie tai, kaip dažnai artistui verkiant publika juokias. Mes esame pratę tais atvejais kaltinti publikos nekultūringumą, kad ji tragingais momentais juokias; po teisybei, čia reikėtų kaltinti tiktai aktoriaus diletantizmą. Arba bene kiekvienam bus tekę scenoj matyti kovos lauko vaidinimą, mūšį, ir turbūt ne kartą vietoj širpulių tuo metu per kūną bėgo lengvas pasijuokimo nusišypsojimas dėl to, kad aktoriai iš graudžios scenos padarė parodiją. Čia vėlei kaltas tiktai aktorių diletantizmas.

Ir taip toliau. Juk ne veltui Tairovo pavyzdžiu, iš karto jį pajuokę, bet paskui savo klaidą supratę, įvedė į teatro mokyklą lygiai kaip natūralistinis, taip ir stilingasai teatras ir akrobatiką, ir atletikos pamokas, ir gimnastiką, ir fechtavimos, ir žonglierių-fokusninkų pamokas! Bet apie tai gana. Dabar tik norėtųs atkreipti domesio į aktoriaus kalbą.

Natūralistinis teatras, besimelsdamas savo stabui „viskas kaip gyvenime", nusprendė, kad aktorius ir kalbėti turi taip, kaip kad gyvenime yra kalbama. Bet juk gyvenime niekas nei ritmingai, nei eilėmis nekalba. Iš to daroma išvada: poeto ritminga kalba reikia taip sudaryti, kad ji būtų panaši į tą, kuria šiokiadieniai žmonės kalbėti teikias. Dar senasai Coquelinas buvo tuo natūralistininkų nusistatymu baisiai pasipiktinęs. Jis rašė:

> Nekalbėkit man apie natūralingumą tų, kurie nenori skiemeningai kalbėti, kurie publikos akivaizdoj taip pat plepa, kaip ir savo namuose prie valgomojo stalo, kurie kalbėdami klysta, pasitaiso, žodžius kartoja ir kramto juos tarytum cigaro galą ir iš poeto kalbos padaro kažkokį sugrūstą mišinį.

Aš žinau, kad nūnai aktorius tuojau bus pagarbintas dėl jo natūralumo, jei paims kasdienės kalbos toną. Jokio žodžio jis neištars balsiau, negu kitus kad taria, sakinių galūnes nukanda, praryja, sutrumpina, nuduoda, tarytum jis žodžių neranda pasakyti minčiai, vieną žodį kartoja du tris kartus, dešimt minučių kalba vienu tonu ir kalbą baigia staiga, kad greičiau atitinkamo efekto pasiektų. Ir nenusivokianti publika sujunda: „Viešpatie, kaip natūralu! Galima būtų pamanyti, kad jis savo namuose šnekas! Koks puikus artistas! Aš nieko nesupratau, o tamsta? Bet kaip natūraliai jis kalbėjo!

Prie šių išmintingų Coquelino žodžių aš nieko negalėčiau bepridėti. Bet jis pats toliau dar sako: „Gera ištarme ar ritmingu skiemenų reiškimu net bjauriausiai prozai galima priduoti poetingos kalbos pobūdžio". O kad šis senas teatro darbininkas neklydo, mus gali įtikinti taip pat senų aktorių liudymai. Garsus prancūzų artistas Provost, vaidindamas Racine'o tragedijoj „Phaedra" Hyppolito rolę, baigdamas vieną iškilmingą monologą, kurį publika didžiausiu domesiu sekė, staiga užmiršo dvi paskutini eiluti. Kas daryti?

Užsižiopsojusio sufliorio laukti jau nebuvo galima, tuo labiau nebebuvo laiko raustis po savo atmintį, kad suieškoti pamirštus žodžius ar parinktų atitinkamus naujus. Staiga jis, prisitaikindamas prie bendro savo kalbos, savo judesių ritmo, prabilo kažkokius nei jam pačiam nesuprantamus žodžius, kurių paskui jau nei pats pakartoti nebemokėjo. Bet publikos džiaugsmui nebuvo galo. Štai ką reiškia aktoriaus ritminga intonacija, ritmingas žodžių tarimas!

Antras pavyzdys – Tairovo teatro atsitikimas. 1919 metais buvo vaidinama futuristinio poeto Vasiliaus Kamenskio pjesė „Stenka Razin". Joje, tarp kitko, visų labiausia intemptoj vietoj ineina žodžiai:

Ai ehjal bura ben
Siwerim sise tschok
Ai salma
Ai gurmuisch dschanamai (ir t.t.).

Tų žodžių, žinoma, niekas vaidintojų nesuprato. Autorius bandė vaidintojus įtikinti, kad tai yra persų kalbos žodžiai ir kad jam vaizduojant persų karaliūnaitę būtinai reikalinga išlai-

kyti tuos žodžius. Tačiau paskui paaiškėjo, kad tų žodžių jokioj kalboj nėra. Tačiau jų tarimo būdas, jų suderinimas su bendru vaidinamojo asmens vaizdu, su bendru ritmu darė tokio galingo įspūdžio, kad niekam ir į galvą neatėjo, kad tie žodžiai taip sau pramanyti, kad jų jokioj kalboj nėra!
Pats Tairovas tuo reikalu sako:

> Turi būti surasta kiekvienam scenos paveikslui atitinkamas tono aukštumas ir pritaikinta atitinkama skala – tai yra uždavinys, kurį turi išspręsti kiekvienas naujovinis aktorius. Tiktai jeigu jis yra pasiekęs išorės ir vidaus technikos tobuliausio laipsnio, tiktai tuomet jis gali tapti dailininkas, gali tapti maestro.

Toksai tai yra aktoriaus idealas Maskvos kamerinio teatro supratimu, tokie jam uždaviniai statoma pakelti. Nesutikti su Tairovu negalima. Pagaliau jis ir nesiskelbia naują Ameriką radęs, jis sako tik norįs sugrąžinti teatrui senąsias jo teises. Ir iš tikrųjų šio Tairovo idealo pradmenas galima rasti visų tautų ir visų laikų geresniuosiuose teatruose. Tairovas tiktai jas suformulavo, sukaupė, padarė iš jų – praktinių davinių – teorinį principą.

3) Režisierius, literatas, muzikas, žiūrėtojas

Taip suprantant teatro ir aktoriaus uždavinius, savaime kyla klausimas, koks vaidmuo tuomet tenka vaidinti režisieriui, rašytojui, gaminančiam pjeses, muzikininkui, komponuojančiam atitinkamas melodijas, pagaliau žiūrėtojui, kuriam visa tai daroma.

Dėl pirmų trijų asmenų mums nesunku būtų susitarti. Visų pirma režisierius. Prisipažinkite atvirai: ar girdėjote iš kurio nors aktoriaus, kad jis girtų savo režisierių, kad jis būtų režisierium patenkintas, kad jis gailiai nesiskųstų, kad režisierius jį varžo, trukdo jam jo individualinę kūrybą rutuloti? Tikrai, kad ne, negirdėjote.

Mūsų dienų teatre režisierius tai tarytum koks prakeiktas baubas, kuriam, rodytųs, ir terūpi aktorius niekinti, slėgti, išnaudoti, neduoti jų talentui rutulotis savaimingai, nepriklausomai. Kodėl taip yra? Juk sunku manyti, kad visi režisieriai būtų tokie barbarai, kuriems vien tokie tikslai terūpėtų. Niekas

berods taip ir nemano, ir neprivalo manyti. Atsakas glūdi ne režisieriaus asmeny, bet mūsų dienų teatro principuose.

Iš tikrųjų, jeigu reikalaujama, kad teatre, bent scenoje, viskas būtų taip, kaip tai dedas gyvenime, tai kaip režisierius nedresiruos aktorių! Juk kad nedarkytų tikrenybės iliuzijos, režisierius turi aprėžti aktoriaus gestus, judėjimus, priversti jį švepluoti, atimti iš jo kalbos ritmą, padaryti iš aktoriaus neurasteniką blogiausia to žodžio prasme ir t.t., by tik tikrenybės iliuziją išgelbėti! Čia režisierius, atimdamas iš aktoriaus visas jo meno kūrybos priemones, niekuo nekaltas: norėdamas išlikt ištikimas savo teatro principams, jis negali kitaip daryti!

Tas pat ar net dar blogiau dedas stilingajame teatre. Jo ideologai, svajodami apie aktorių-marionetę, aktorių-manekeną, kuriamąją iniciatyvą pripažįsta tiktai režisieriui, kuriam aktorius tėra tiktai aklas, bevalingas įnagis. Jeigu tų teatrų principai būtų teisingi, tai tuomet aktoriui nebūtų jokio pateisinimo jų dalią keikti ir režisierių garbavoti. Bet, kaip matėme, Tairovas iškėlė ar bent atgaivino kitą principą: teatro kūrėjas tėra tiktai vienas aktorius, jis ten yra, taip sakant, Viešpats ir Dievas, o visa kita turi jam tarnauti, turi būti jo kūrybos priemonė. Kas daryti režisieriui tokiame teatre?

Teatras, kaipo tokis, yra kolektyvinė kūryba, kuriame kiekvienas vienišas aktorius, sekdamas savo vidaus keliais, savo kūryboj yra laisvas. Bet absoliutinė laisvė, jeigu toks terminas abelnai yra galimas, tebūtų galima tik tuomet, jeigu žmogus visai vienas gyventų ir kurtų. Bet jeigu žmogus gyvena kolektyviniu gyvenimu ar tuo labiau kolektyviai kuria, tenka daboti, kad vieno laisvė nevaržytų kitam laisvės. Kas būtų, jei vaidinant kokį veikalą vienam aktoriui ateitų į galvą pantomiminis vaidybos būdas, kitas norėtų ritmingai kalbėti, trečias dainuoti, ketvirtas vėl kitaip?.. Išeitų chaosas, karčema ar dar blogiau, bet tik jau ne teatro kūryba!

Režisierius ir yra tam reikalingas, kad kontroliuotų kiekvieno aktoriaus laisvę ir kiekvienam jų duotų kuo daugiausia laisvės, dabotų, kad vienas kito nenustelbtų. Juk dar mūsų laikais gyve-

na viena teatro forma, daugiausia teatralinių tradicijų išlaikiusi, būtent baletas. Ir joks baleto artistas niekuomet nesiskundė, kad ten režisierius aktoriaus individualumą slopina! O balete juk kontroliuojama ne tik kiekvienas kūno judėjimas ar veido išraiška, bet ir kiekvieno rankos ar kojos piršto padėtis! Ten baletmeisteris kur kas despotingesnis negu kur kituose teatruose. Bet ten baletmeisteris ir aktoriai aiškiai supranta, kad bendras darbas ne tik neslopina aktoriaus individualybės, o atbulai, duoda daugiau galimybės individualybei reikšti.

Imant vaidinti kurį veikalą, reikia juk turėti visų pirma tam tikrą idėją, kuria vaduojantis būtų galimas veikalo inscenizavimas. Ir režisieriaus pirmapradė pareiga yra surasti tą idėją, surasti vaidinimo formą, atsižvelgiant į aktorių pajėgas ir pageidavimus, lygiai kaip ir veiksmo tendenciją, kuri paimtame vaidinti veikale glūdi. Ir kai jau šie pagrindiniai vaidinimo elementai surasti ir nustatyti, tuomet tiktai tenka imtis bendro darbo su aktoriais, juos kontroliuojant, kad jiems suteiktų kuo daugiausia laisvės.

Aš jau čia nebeminėsiu, kad aktoriai turi būti [tarpu]savy susigyvenę, kad jie vienas kitą suprastų, kad būtų išėję vieną bendrą mokyklą, nes kitaip išlaikyti vaidinimo vienumą ir įspūdžio pilnumą nėra įmanomas daiktas. Lygiai ir režisierius turi būti scenos maestro ir su savo aktorių bendruomene dvasia, ir teatraline technika susigyvenęs, nes tai yra kolektyvinėj kūryboj alfa ir omega. Dėl tokio režisieriaus uždavinio ir pareigų apsprendimo man neatrodytų galima Tairovo minčiai prieštarauti. Tuo didesniu džiaugsmu aš norėčiau priimti jo mintį dėlei literatūros ir muzikos reikšmės teatre. Čia Tairovas suformulavo mūsų mintį, kurios mes dar nenumanydami, vaduodamos tiktai savo vidaus pajautimu, darbavomės Kaune „Vilkolakio" pastogėj.

Mūsų jau tiek kartų minėtas teatro reformatorius Gordon Craig pareiškia, kad teatro uždavinys yra interpretuoti veikalą taip, kaip to norėjo autorius. Apie natūralistinį teatrą jau kalbos būti negali: jis ir mirties valandą neišdrįstų nukrypti nuo tos idėjos, kurią, jo nuomone, turėjo autorius.

Tiesa, Gordon Craig iškelia dar kitą idealą. Jisai dideliu skausmu apgailestauja, kad nėra tokio žmogaus, kuris būtų maestro savy, tai yra kuris galėtų parašyti veikalą ir jį inscenizuoti, kuris mokėtų nupiešti dekoracijas ir kostiumus parengti, komponuoti reikalingą muziką ir išrasti reikalingas mašinas scenai nušviesti ir kitiems grynai technikiniams reikalams. Tairovas tiktai džiaugias, kad tokio žmogaus nėra, nes tai esą būtų ne maestro, o tiktai diletantas, tai būtų žmogus, kuris nieko sukurti negali. Tairovo idealas - maestro aktorius, kuriam literatas reikalingas tik kaipo pagalbininkas. Tairovas svajoja apie tą metą, kada aktoriui rašyti veikalų nebereikės, kada aktorius kurs ne tik veiksmą, bet ir reikalingus žodžius. Tai esąs darbas ne metų, ne kitų, bet ištisų kartų. O dabar, kol dar aktoriai nėra tikra prasme maestro, poeta reikalingas tam, kad aktoriaus kalbą padarytų ritmingą.

To tikslo siekė, tik kitu keliu ėjo ir mūsų lietuvių „Vilkolakio" teatras, kuriame ir man teko bene trejetą metų darbuotis. Mes, žinoma, neturėjome nei maestro aktorių, nei maestro poetų. Mes visi buvom pradžininkai, ieškotojai naujų pasaulių, turėjom gerų norų – ir daugiau nieko. Tuo labiau neturėjom jokios nei išorės, nei vidaus technikos, atsitiktinai susibūrę, daugiausia suburžuazėjusio gyvenimo prakeikti ir persekiojami krūvoj. Žinoma, mes buvom vienan dvasinin organizman nesuaugę, teatralų žargonu tariant, nesusigiedoję. Žodžiu, dideliems darbams mes buvom visai nepasirengę. Bet mūsų vaidinimams rašytų veikalų mes nežinojome. Šeštadienio vakarą, po ilgos savaitės dėl duonos kąsnio darbo nuvargę, susirinkdavom aptart, ką rytoj, sekmadienį, vaidinsime. Ir bendrai visi galvodami nustatydavome tiktai veiksmo schemą, kuris rytojaus dieną turi būti vaidinamas. Jokios kalbos apie repeticijas, apie ritmiką, apie muzikalinę kompoziciją. Rytojaus dieną visa, kas reikalinga, buvo tam vakarui improvizuojama. Žodžiai, ritmika, muzika... Savaime suprantama, kartais pridarydavom skandalingų absurdų. Bet kartais, kai mūsų mažą, neprityrusią kuopelę lydėdavo vadinamasis įkvėpimas, mes pasiekdavom įstabių kūrybos aukštybių. Tai gali paliudyti ir tas faktas, kad Kauno pub-

lika, abelnai nepratusi teatru džiaugtis, stačiai lauždavos į mūsų teatrą, neatsižvelgdama į jokius nepatogumus, kuriuos prašalinti mums ir noro nebuvo, ir į jokius publikai teikiamus nemalonius, įžeidžiančius jos šventas smulkiai buržuazinestradicijas, kurių mes nešykštėdavom; arba teatro recenzentai, mūsų žiaurūs idėjiniai neprieteliai, negalėdavo nuslėpti džiaugsmo mūsų laimėjimais meno srity.

Šiais skaidriais „Vilkolakio" dienų atsiminimais aš tik norėjau pabrėžti, kad teatras be rašytų veikalų, kad teatras, kuriame yra kuriama ne tik veiksmas, bet ir žodžiai, nėra fikcija, nėra tuščių svajotojų, modernumo liga sergančių avantiūristų prasimanymas, bet yra tikrai galimas daiktas, tiktai reikalingas tam tikros vidaus kultūros, tam tikro pasirengimo, patyrimo, reikalaujantis iš savo dalyvių, kad jie būtų maestro tikra to žodžio prasme.

Man rodos, kad Tairovas esminę klaidą padarė. Jis siekia teatro be rašytų veikalų, o tuo tarpu tai vykdinti atidėlioja *ad calendas graecas*. Tuo tarpu kai žodžių kūrimas sudaro vieną būtiniausiųjų aktorių tobulybės elementų, be kurio aktorius negali būti maestro. Jeigu aktorius turi savy auginti vidaus ir išorės techniką, jis nieku būdu negali pamiršti ar apleisti jo improvizuojamos galios – tai yra aktoriaus augimo elementas, be kurio, net Tairovo supratimu, aktorius nėra kūrėjas. Šiuo žygiu „Vilkolakis" ėjo teisingesniu keliu, nors to paties idealo tesiekė.

Dėlei muzikos teatre aš negalėčiau niekuo Tairovo nuomonei pasipriešinti. Kalbos ritmika, kalbos ekspresija – viena galingiausiųjų aktoriaus kūrybos priemonių. Imantis vaidinimo, visų pirma juk turi būti surastas atitinkamas tam tikras ritmas, kuriuo visas vaidinimas vyksta, kuriuo veikalas rutulojas. Tuo ritmu turi būti derinami visi judėjimai, kalba, žodžiai. Ir jau Tairovo praktikoj buvo pavyzdžių, kokį galingą įspūdį daro, kai kalba organiškai pereina į dainą ir daina į kalbą.

Čia nereikėtų minėti operetės vardo, kur kaitaliojas kalba ir daina. Operetėj tai vyksta pripuolamai, tai nėra pateisinama vidaus išsivystymo procesu. Aktoriaus daina ir žodis – ta pati muzika. Tik ji neturėų būti koks *deus ex machina*, bet turi organiškai

vystytis. Bet nė Tairovo teatre muzikos pradas nėra pakankamai išrutulotas. Tačiau ateity tas pradas galės duoti įstabių rezultatų.

Mažiau aš tegalėčiau Tairovui pritarti dėlei jo pažiūrų į teatro žiūrėtoją ir jo pareigas. Tairovas aiškiai reikalauja, kad žiūrėtojas būtų tiktai pasingas, kad aktorius būtų atskirtas nuo žiūrėtojo rampa, kad vaidinimo metu jokio ryšio tarp jų nebūtų.

Mes jau minėjome, kad toks žymus dailininkas ir didis filosofas, kaip Viačeslavas Ivanovas, manė: dabar teatras tik todėl ir tokį skaudų krizį gyvena, kad pražuvo tiesioginis ryšys tarp aktorių ir žiūrėtojų, kad šiedu organizmai atskirti vienas nuo kito ir neturi formos bendram veikimui. Ivanovas teatro idealą mato tame teatre, kuriame žiūrėtojas nebus vien pasingas žiūrėtojas, kuriame ir jis aktingai veiksme dalyvaus. Kitaip sakant, tolygiai vaidina ir aktoriai, ir publika. Jo teoriją toliau vystė vadinamojo „socialistinio teatro" pranašas Keržencevas, reikalaudamas, kad publika dalyvautų ne tik vaidinimuose, bet ir visose repeticijose.

Italų futurizmo, o vadinas ir europėjinio ekspresionizmo tėvas Marinetti, manydamas, kad publika, kaipo tokia, yra labai pasinga ir ne visuomet yra palinkus aktingai į „ne savo reikalus" kištis, siūlė dirbtiniu būdu išjudinti publiką arba įžymiausias kėdes klijum ištepti, arba vieną ir tą pačią vietą parduoti kokiai dešimčiai žmonių, arba salę čiaudomais proškeliais išbarstyti ir t.t.

Skriabinas manė, kad publikos bendradarbiavimas vaidinime yra galimas, tik jis reikalavo, kad toji publika būtų atitinkamai pasirengusi. Jevreinovas, patsai ilgus metus kovojęs dėl to, kad sujungtų sceną su žiūrėtojų sale, kad visai panaikintų rampą, artinas Skriabino nuomonei, šaukdamas teatralizuoti mūsų kasdienį, šiokiadienį gyvenimą.

Šie vardai jau galėtų paliudyti, kad žiūrėtojų klausimas nėra toks jau tuščias ginčas, kad tai yra painiausias klausimas, dėl kurio pasaulinėj literatūroj kuo daugiausia prisiginčyta ir kuo mažiausia susitarta.

Jei gerbiamas „Naujienų" Redaktorius bus pakankamai mielaširdingas ir spausdins mano straipsnius, tai į žiūrėtojų klausimą aš tikiuos sugrįžti atskiru straipsniu ir pasakyti tai, ką man

prityrimas ir ilgų metų studijos sako, nes, mano nuomone, aktorių ir žiūrėtojų bendradarbiavimas yra vienas pagrindiniausiųjų teatro klausimų. Šiuo tarpu tenka pasitenkinti tiktai kitų nuomonių referavimu.

Tairovas, paduodamas mano jau minėtus pavyzdžius Bruxely ir Chicago, dar mini kitokį faktą. Kartą Maskvos Dailės teatrui bevaidinant Gorkio veikalą „Saulės vaikai" ištiko skandalas. Kaip žinoma, trečiame to veikalo veiksme įvyksta pogromas. Maskvos publika, abelnai mėgstanti pogromų procedūrą, ir šiuokart nenukentėjo: pašoko iš vietų ir bėgo į sceną padėti pogromą varyti. Tiktai paskubomis nuleista uždanga išgelbėjo artistus nuo tikro pogromo smagumų.

Iš šių ir kitokių faktų Tairovas daro išvadą, kad šioks ar toks publikos veiksme dalyvavimas yra absurdas, nes kur įsikiša publika, ten teatras nustoja būti teatras, ten prasideda chaosas.

Pagaliau Tairovas meta ir visai neatsargią mintį, esą teatras ir visai be žiūrėtojų yra galimas. Esą ir aktoriui vis viena, ar į jį žiūri kas, ar ne, kaip ir kad Praksitelio statujai. Tačiau kam teko nors kartas dalyvauti scenos vaidinime, tas žino, kaip publika aktorių veikia. Ne žodžiais, ne darbais, bet savo esimu, savo vidaus pajėga.

Ne vieta čionai leistis į tos pajėgos analizę, bet jos esimo nieks nenuginčys. Aš pasakysiu dar daugiau: ši žiūrėtojų vidaus pajėga veikia gaivinamai aktoriaus vaidinimą; be jos vaidinimas būtų šaltas ir grynai formalus. Ir Tairovas, iki šiol ėjęs tiksliu keliu, šį klausimą neteisingai išsprendė. Neteisingai jau vien dėl to, kad jo vaidinimai dažniausiai šalti, kaip žemaičiai sako, bedūšiai. Ir tos dūšios jokiu mechaniniu keliu neįdėsi: ji kaip liepsnelė kyla iš žmonių širdies, ji gali tarpti ir gesti. Vidaus bendravimas tarp aktoriaus ir publikos tą liepsnelę augina, bendravimo neigimas – ją geso. Stebėtina, kad Tairovas, tiek metų besidarbuodamas, to fakto nenori pripažinti.

Antra vėl vertus, jo paduoti pavyzdžiai, koks pasidaro prastas reikalas teatre, kai žiūrėtojai ima kištis į veiksmą, yra perdėm vienpusiški. Jeigu suprasti tokį tiktai žiūrėtojų dalyvavimą, tai,

žinoma, jis yra negalimas, jis, žinoma, yra teatro pražūtis. Bet minint tuos faktus reikia atsiminti, kad jie vyko natūralistiniame teatre, kur kalba eina ne apie teatralines emocijas, bet apie šiokiadienius jausmus, kaip jie kad paprastai gyvenime dedas. Bet juk pats Tairovas sutinka, kad teatro kuriamieji pergyvenimai yra kitokios prigimties, negu kad jie šiokiadieniame gyvenime vyksta. Jeigu taip, tai kodėl tą teisę, būtent teisę gyventi emocijomis duoti tiktai aktoriui, o publikai siūlyti ir teatre gyventi šiokiadieniais pergyvenimais ir jausmais? Kodėl manyti, kad publika tėra tiktai brutalus galvijas, kuri nei kibirkštėlės kuriamosios galios neturi, nei nori jos turėti?..

Kokie jausmai, tokie jų ir išreiškimo būdai. Jei kūrybos teatre eina kalba apie tam tikras emocijas, tai kodėl manyti, kad publika vis viena turi gyventi tais pačiais jausmais, kuriais gyvena tikrąjį pogromą varydama?.. Bent mūsų trumpa „Vilkolakio" praktika rodė ką kita. Kaip jau sakiau, pas mus buvo visa improvizuojama. Ir aktoriai vaidindavo daugiausia ne scenoje, bet publikos tarpe; scena mums tebuvo tiktai centralinis orientavimos taškas. Aktoriai, besiveldami po publiką, neišvengiamai ją turėjo įvelti į veiksmą. Ir juo gyviau publika dalyvavo, juo sėkmingiau vaidinimas vykdavo. Publikos dalyvavimas buvo naujas galingas impulsas aktoriaus fantazijai, jo improvizacijai. Ir mums visuomet pavykdavo rasti toną, kuris įtraukdavo publiką į veiksmą tuo keliu, kuriuo mes ėjome; niekuomet publika neiškrypdavo iš to kelio, kurį mūsų aktoriai savo kuriamuoju procesu jai nustatydavo! Dar daugiau, „Vilkolakis" labai dažnai parodijuodavo gyvus žmones, visuomenės veikėjus. Kartais gal net ir per skaudžiai. Originalas sėdi, būdavo, salėj, o jo parodijuota kopija vaidina. Ir originalas ne tik skandalo nekeldavo, bet dažnai savo tikrai sumaniomis replikomis ir žygiais net padėdavo aktoriui parodijuoti. Tai buvo ne gyvenimo kopija, kaip natūralistiniame teatre, bet kuriamasai procesas. Dažnai ir pats originalas jausdavos lyginai aktorius, kaip ir jį parodijuojąs jo kolega!

Žiūrėtojų klausimas Tairovo teorijoj silpnas momentas, jei nepasakyti daugiau!

4) Dekoracija ir kostiumas

Ne paskutinę vietą teatro problemoj užims ir dekoracijos bei kostiumo klausimas, kurį Tairovas gana tikslingai išsprendžia.

Dekoracijos, scenos įrengimo klausimą beveik kiekvienas šimtmetis kitaip išsprendžia. Net būtų bene galima pasakyti, kad dekoracijos istorija – tai teatro istorija. Bet nereikia nei šimtmečio: vienu amžiu gyvenantys žmonės ir tai dėl dekoracijų esmės negali niekaip susišnekėti. Paminėsime tris grupes teoretikų.

Natūralistai sako, kad dekoracija turi būti atitinkama gyvenimo tikrenybei. Na ir stato jie scenoj kambarius, butus, gyvenimus, ištisus namus, bokštus. Kadangi tokia dekoracija padaryti – ne taip jau lengvas daiktas, – reikia gi juk ir medžiaga apskaitliuoti, ir perspektyva pritaikyti, ir visa tvark[ingai] scenoj patalpinti, tai natūralistai sumanė iš karto daryti dekoracijos modelį, vadinas, padaryti scenos įrengimą mažame pavidale ir iš jo jau rengti teatro sceną. O stiliaus teatro apaštalai, pakėlę maištą prieš natūralistinio teatro diktatūrą, visų pirma savo neapykantą ir tulžę išliejo ant to teatro scenos modelių. Jiems atrodė, jeigu jie sunaikins modelį, tai tuo sugriaus ir visą natūralistinį teatrą. Bet sceną įrengti nėra jau toks paprastas daiktas; juk reikia, kad dekoracija bent kiek atitiktų sumanytai pastatymo idėjai. Negalima gi juk, kad režisierius scenizuotų veikalą, nežinodamas, ką dekoratorius mano maliavoti, o dekoratorius pieštų dekoracijas, nežinodamas, kokiomis idėjomis režisierius vazojas. Kad to išvengtų, dailininkai dekoratoriai pradėjo daryti dekoracijų eskizus ir iš jų jau dekoracijas piešti, o režisierius, dekoracijų eskizams prisitaikindamas, ėmė laužyti aktorius, kad jie atitiktų dekoratoriaus sumanymus, kad papildytų jo pieštą paveikslą. Vadinas, dekoracijos modelis pakeista dekoracijos eskizu. Tai dar nebūtų jau taip bloga, bet visa nelaimė, kad nei vienas, nei kitas būdas dar neišriša dekoracijos problemos, kaip kad vienas, taip ir kitas nėra dar teatro kuriamasai elementas.

Mūsiškis lietuvis teatro žymus reformatorius Antanas Sutkus, pranašaudamas vadinamąjį dvasios teatrą, dekoracijų reikalu sako:

Vaidyba nereikalinga tų dekoracijų, kurios tiktai „dekoracijos" – scenos papuošalas, kurios nevilioja žiūrėtoją į pjesės idėją, jos ūpą, kurios nepadeda ir nepritaria aktoriaus vaidybos tonui (būdui) ir jo judesių ritmui, kuris aktoriui neakompanuoja. Vaidybinė tapyba kaip ir palydi poeto žodžius ir aktoriaus veikslą. Dažnai ir linės, kalbos ir plastinio judesio ritmai, dekoratyvinė statyba ir piešinys – visa tai seka iš jausmų ir minčių žmonių, bendrai susižavėjusių prirengiamuoju vaidybos akto darbu, kuo būdu ir kūrybiniai tų žmonių pergyvenimai turėjo ir privalo tam tikro artimumo. Tomis visomis priemonėmis vaidybos kūrėjai pasako savo vidaus turį, kuriame tačiau vyrauja aktoriaus pergyvenimų pradas. Dėl to *reikalinga, kad dažai, linės ir garsai* vienetingai ir darniai kaip ir sustiprintų, papildytų tąjį aktoriaus pradą, kad tuo būdu tikrai sužadintų žiūrėtojuose įspūdžius ir pergyvenimus, kurie turėtų analogijos ir atitiktų aktoriaus pergyvenimams...

Reikia,

kad visus vaidinimo dalyvius jungtų darnos dėsniai, reikalinga, kad jie visi būtų sužavimi ir įkvepiami vieno šaltinio, kad jie gyventų vienu bendru dvasios gyvenimu. Ir juo turiningesnė pjesė psichiniais niuansais, juo sunkesnė dekoratoriaus užduotis, nes *idealė dekoracija privalo būti surišta su kiekvienu pagrindiniu psichologiniu pjesės momentu* (Sutkaus pabrėžta).

Šis nusistatymas nebūtų berods iš esmės klaidingas, jeigu jis tiktai būtų galima paliuosuoti iš tos metafizikos, kurioje Sutkus šiaip labai gražią savo teatro teoriją plukdo.

Analoginių išvadų priėjo ir Tairovas, tik jis visai kitoj plotmėj pastatė klausimą. Jis net vengia žodžio dekoracija, naudodamos terminu sceningoji atmosfera. Jam aktorius visų svarbiausias daiktas scenoje. Ir scenos įrengimas turi būti tam skirtas, kad aktoriui padėtų jo kuriamąją medžiagą naudoti, paturtinti, paįvairinti, jo judesius, jo veiksmą. Visų pirma – scenos grindos. Paprastai mūsų teatruose scenos grindas daroma vienos lėkštumos plotmėj. Tairovas įrodymo vietoj siūlo skaitytojui pasivaikščioti po kambarį, o paskui pasistatyti paprastą taburetę ir per ją ritmingai vaikščioti – esą pamatysite, kaip paliks nepalyginamai turtingesni judėjimai ir visokių išreiškimų galimybė praturtės. Jis savo teatre niekuomet nedaro plokščių grindų, jas visuomet suskaldo į visą eilę gulsčių, stačių, įvijų lėkštumų.

Čia gal tektų prisiminti mūsų dienų baleto pavyzdys. Išleidžiama į sceną didžiausia šokėjų minia, bet jie šoka vienoje lėkštumoje. Ir žiūrėtojas visuomet temato tiktai pirmąją šokėjų eilę, kuri visus kitus šokėjus užstoja. Kokia prasmė tuomet kitiems šokėjams šokti, jei jų niekas nemato? Tačiau jeigu jie šoktų įvairiose suskaldytose lėkštumose, žiūrėtojas galėtų juo visus iš karto matyti ir gauti pilną įspūdį.

Sutkus sako, kad dekoracijas nulemia pjesės vidaus turinys, jos psichologiniai momentai, Tairovas gi sako, kad dekoracijas nulemia tiktai režisieriaus sumanytas ritmas, kuriuo bus visas dalykas inscenizuojamas. Nuo to ritmo priklauso ir kaip grindų lėkštumas suskaldyti. Nes ne vis viena, ar vaikščioti lygiomis lėkštumomis, ar lėkštumomis, panašiomis į laiptus. Arba ne vis viena, ir kokie laiptai bus: plačios žemos lipynės duoda vieną ritmą, siauros, aukštos – visai kitą. Koks ritmas numatyta, tai turi būti derinama ir lėkštumos. Kad nei vienas aktoriaus judesys nebūtų bereikalingas, nebūtų be prasmės, nebūtų kitų aktorių nustelbiamas! Savaime suprantama, kad Tairovas varo lauk iš teatro pieštas dekoracijas: nes esą tapytojai gali kur kitur pasiieškoti vietos savo piešinių parodai, o teatras esąs ne tam skirtas. Bet tai dar nereiškia, kad jis iš teatro varytų ir spalvas. Spalvoms kaip tiktai priduoda labai daug reikšmės, tiktai jos turėtų būti ne tapybiškai, bet teatrališkai naudojamos.

Iš pasakyto aišku, kad Tairovas nei kiek nesirūpina scenos atitikimu tikrenybei, kad jis nori tik vieno – kuo daugiau duoti medžiagos aktoriui. Pavyzdžiui, jeigu sumanyto pastatymo eiga aktoriui tenka atsisėsti, tai scenoj bus kas nors panašaus padaryta, kur galima sėdėti, bet niekuomet prie to tariamo krėslo nebus stalo ir t.t.

Dėlei kostiumo Tairovas sako:

> Tikras teatralinis kostiumas nieku būdu nėra skirtas aktoriui pagražinti, nieku būdu nėra modelės kostiumas išreikšti tos ar kitos epochos stilių, nieku būdu nėra mados paveikslėlis iš seno laikraščio. Ir aktorius nėra kokia lėlė ar koks manekenas, kurio tikslas būtų kostiumą taip dėvėti, kad kuo daugiau jį parodytų. Ne, kostiumas yra antroji aktoriaus oda, kažkas

nedalomai su juo sujungta; jis yra matomoji kaukė jo sceningojo vaizdo... Kostiumas yra nauja priemonė įturtinti aktoriaus judesių išreiškimo galiai, visą aktoriaus esybę dar skambesnę ir garsesnę padaryti...

Savaime suprantama, kad kiekvieną kartą ir kostiumas turi būti derinamas kiekvieno aktoriaus kūno ypatybėms ir bendram pastatymo ritmui. Savo teatro teoriją Tairovas reziumuoja:

Teatras yra teatras.
Teatro galia glūdi scenos veiksmo dinamikoj.
Veikėjas yra aktorius.
Jo galia yra jo maestringumas.
Aktoriaus maestringumas yra aukščiausias tikriausias teatro turinys.
Emocionalinė maestringumo pilnybė yra raktas į tą dinamiką.
Sceningas vaizdas yra dinamikos reiškimo forma ir turinys.
Ritmas yra jos organinis principas.

Tiek trumpais žodžiais norėjau pasakyti apie tą įdomiausį mūsų laikų teatro reformos reiškinį. Nėra abejonės, kad tas teatras dar toli progresuos ir dabar kiekvienas naujas pastatymas yra nepalyginamai tobulesnis už visus pirmykščius. Tačiau jau ir dabar, apvažinėjęs pusę Europos, gastroliuodamas po ją, sukėlė ištisą audrą. Natūralistinio teatro sargai rinko visas pajėgas, kad jį sugriautų, kad jį pasmerktų, naujų idėjų šalininkai, nepasitenkinę šiokiadiene scholastika, stojo jį ginti. Tokiame Paryžiuj prieita šiuo reikalu negirdėto įtempimo. Ir dabar dar po Europos spaudą tebepyška barnės ir gyviausias teatro reikalų svarstymas. Jei ne šiais metais, tai kitais metais jau tikrai šis teatras atvažiuos ir į Ameriką – turėsite progos palyginti jį su Maskvos Dailės teatru – pažiūrėsite, ar daug aš esu čia primelavęs...

TEATRO REIKALAI KLAIPĖDOS KRAŠTE

Spaudoj pasklido gandų, kad teatro reikalu Klaipėdoj ir krašte iš karto susirūpino dvi organizaciji: „Aukuro" draugija, kurios uždavinys – kelti Klaipėdos krašto kultūrą, nuspręsdama sudaryti teatro-meno sekciją, ir tam tyčia susidariusi Klaipėdos teatro draugija. Sunku suprasti, kodėl iki šiol šiuo reikalu nieko nebuvo daroma – ir staiga ta pati mintis atėjo į galvą dviem organizacijom. Tuo labiau neaišku, kodėl darbas iš karto nebuvo galima sukoncentruoti vienoj kurioj organizacijoj. Atrodo, šiuo tarpu kuo mažiausia būtų tikslu dviem organizacijom paraleliai varyti tas patsai darbas. Lėšos, butas, organizacija, aktingi dalyviai – šiuo tarpu nėra tokioj padėty, kad visa tai būtų galima skaldyti. Bet faktas lieka faktu – turime dvi organizaciji analoginiais tikslais. Tačiau kuriai nors konkurencijai šioje srity dabar ne laikas. Lieka tiktai abiejų organizacijų darbas suderinti. Toksai darbo suderinimas tėra galimas tiktai jį pasidalijant. Bet kuria forma tai padaryti?

Čia turėtų būti vaduojamos lygiai organizacijų uždaviniais, lygiai jau kiek įsivyravusia gyvenimo praktika, lygiai turi būti atsižvelgiama į gyvuosius gyvenimo reikalavimus.

„Aukuro" draugija jau nuo seniau organizuoja kauniškių teatrų gastroles Klaipėdoj – ir operos, ir dramos. Darbas labai pagirtinas. „Aukuro" draugija ir toliau jį galėtų varyti, kaip iki šiol variusi. Tačiau pripuolamų ar kiek susistemintų kauniškių teatrų gastrolių Klaipėdoje yra maža. Jie atvažiuoja ir išvažiuoja,

kaip pavasario gulbės lekia. Jie turi kitų uždavinių, jie yra kitas kelias, jų atsilankymas Klaipėdoj jiems tegali būti tikrai atsitiktinis dalykas, nelyginant kokia pramoga. Mes vėlei liekame vieni vienis.

Klaipėdos vokiečiai turi savo teatrą. Jie jį ne patys sukūrė, ne patys ir užlaiko. Kas dėlei užlaikymo – gal galima būtų ir dviejų nuomonių būti. Tikrą kultūros įstaigą privalo šelpti ir savivaldybės, ir valstybės. Bet Klaipėdos vokiečių teatrą neproporcingai šelpia miesto valdyba, mokesčiais apkraudama visus miesto gyventojus, o lietuviams šiuo žvilgsniu nieko neduodama. Čia turėtų būti du teisingu išsprendimu: arba vokiečiai ir lietuviai patys apsikrauna tam tikrais mokesčiais ir išlaiko savo teatrą, kaip kad Prahos vokiečiai daro, arba teikiamoji savivaldybės pašalpa turi būti padalyta lygiai abiem gyventojų dalim. Jei to dabar nėra, tai ateity to neprivalo bebūti. Ir organizuojant teatrą Klaipėdoj ši aplinkybė neprivalo būti pamiršta.

Nebepasitenkinant kauniškių teatrų gastrolėmis, tenka lietuviams pasirūpinti savo teatro steigimu. Tai padaryti būtų galima pasikviečiant atskirus artistus, iš visur surankiotus, ir iš jų sudarant trupę. Taip yra padarę ir Klaipėdos vokiečiai. Todėl jie ir turi tipingą vokiečių provincijos miestelio teatrą su visais provincialumo atributais. Todėl ir jo meninė reikšmė tokia liūdna. Todėl vokiečių biurgerinė praktika šioje meno srity mums nieku būdu nėra pavyzdys. Mums reikia tikro meno teatro, kuris būtų ne prekybos, ne propagandos, bet kūrybos įstaiga. Ir tokiai įstaigai sukurti mums tėra vienas kelias: ją tegalima išauginti iš mažens. Kad ji būtų galingas kuriamosios dvasios reiškimas, o ne trafaretinis rolių atpyškinimas, tam tikrų judesių palydėtas.

Ir medžiagos tam reikalui mums yra pakankamai. Yra gražaus ir talentingo jaunimo, pasiryžusio iš visų pajėgų dirbti. Bet jam reikia mokyklos. Vėlei – teatro mokykla, tai ne gimnazija, ne kokių praktinių dalykų mokykla. Reikia, kad ji pasižymėtų visais studijingumo požymiais, kad ji iš dalyvių įvairenybės išauklėtų vieną psichologinį organizmą. Teatralinė kūryba – ko-

lektyvinė kūryba. Ir tokia kūryba nėra galima, jei vienas vaidila eis riešutaut, kitas – šėko pjaut. Tokios teatro studijos-mokyklos įkūrimas yra pirmas darytinas dalykas, jei mes norime turėti Klaipėdoj kultūringą teatrą. Tokios studijos-mokyklos realizavimas būtų vienas svarbiausiųjų ir pirmiausiųjų Klaipėdos teatro draugijos uždavinių. Atsimenant, kad Klaipėdos muzikos mokykloj ateinančiais metais organizuojama operos klasė, kad Paupio dvare plačiausiu maštabu organizuojamas simfonijos orkestras, įkūrus dramos studiją-mokyklą už 2–3 metų mes galim jau sudaryti gražų teatrą kilniąja to žodžio prasme.

Bet vien teatro studijos-mokyklos kūrimu Klaipėdos teatro draugijos rūpesnis neturėtų išsisemti. Yra mums gražaus jaunimo, kurie, ir mokyklą lankydami, jau galėtų eiti į viešumą kaipo vaidilos. Čia, žinoma, ir uždaviniai būtų vėl kiti, ir kriterijus kitas. Jau dabar tasai jaunimas galėtų sudaryti kurio nors tipo laisvas teatro studijas su darbo programa daugiau pripuolama, kuri darbuotųs daugiau praktinėj vaidyboj ir kartkartėmis kaipo studijos darbo rezultatą galėtų paleisti viešumon. Ir šitokios laisvos studijos neturėtų pasitenkinti vien Klaipėda. Jų tektų sukurti po visą Klaipėdos kraštą, iš centro jų darbą koordinuojant ir remiant bei suteikiant progos įgyti reikalingų žinių bei darbo priemonių. Leiskime, kad šios laisvosios studijos teturės tiktai vieną teigiamąją prasmę – aktingumą, bet ir tai jau būtų žymus kultūros akstinas. Nereikia užmiršti, kokių teigiamų vaisių yra davę Lietuvos vadinamieji Lietuviški vakarai. Pagaliau nereikėtų užmiršti, kad tokioj Bavarijoj iš sodžiaus, valstiečių teatro yra išsirutulojęs toksai teatras, kaip Oberammergau.

Tai yra pirmieji uždaviniai, kuriais gautų susirūpinti Klaipėdos teatro draugija. Einant šiuo keliu, tos draugijos darbas galėtų būti suderintas su „Aukuro" draugijos darbuote. Savaime suprantama, šiam plačiam darbui reikalinga naujų žmonių, pasišventusių idėjai. Todėl Klaipėdos teatro draugijos gal vienas pirmiausių žingsnių turėtų būti – sudaryti tam tikrą organą, kuris imtųsi teatro meno idėjos populiarinti.

„ŠARŪNAS" TAUTOS TEATRE

Vinco Krėvės „Šarūnas" – didžiulė „dramatizuota poema" ar kaip ten jį autorius pavadino. Vaidinant visą – trijų dienų maža. Vaidinant Tautos teatre – kūrinys sumaigytas: išrankiota atskiri paveikslai, vienas su kitu supintas, antras trečiu perkištas. Tokius daiktus darant, kūrinys įgauna kitokio vaizdo. Ir šį kartą Vincas Krėvė vargu bau bus patenkintas jo kūrinio apvertimu. Bet tai gal ir gerai: kitą kartą žinos, dramatiniai dalykai reikia taip rašyti, kad jie būtų galima vaidinti.

Krėvės kūrinio apipjaustymas padarytas ne taip jau blogai, – kūrinys nenumirė. Bet kad nebuvo galima geriau padaryti, nesiimčiau tikinti. Šarūnas vienos scenos gale liepia žirgus balnoti – niekas jam nebalnoja; liepia balnoti antros, trečios scenos gale – niekur jis nejoja! Boba pletkininkė – kaip Pilypas iš kanapių, kam ji reikalinga – ar kad Šarūnas turėtų kur peiliu duria? Ir daug kitų dalykų nepamatuota: taip sau. Pagaliau visas kūrinio scenai pritaikymo ūpas kiek skiriasi nuo originalo dvasios. Norėta padaryti du tartum lygiu karžygiu: Šarūnas ir vaidila Rainys. Šarūnas padarytas kur kas silpnesnis žmogus negu Krėvės. Ir elgias jisai ne visuomet šarūniškai. Bet vaidila Rainys – nepakenčiamas padaras. Iš jo padarytas kažkoks nei piktas, nei geras genijus, Šarūną į abejotinos rūšies pagundą vedantis. Rainys, matyti, turėjo iš praeities pasemtą galybę patarti ateities vaikams. Bet jis bastos, ir pats nežino, ko jis nori ir ką jis daro. „Pats savęs nesuprantu", – sako jisai. Gerai, kad dar taip. Rai-

nio tokia prasme įvedimas turėjo įnešti į žiaurią dramą misteringumo elementų, bet jisai tiktai veikalą suabstraktino. Jis – ne gyvas žmogus, bet žingsniuojanti, prasižiodanti lėlė. Jisai tam tikros obstrukcijos simbolis.

Šarūno–Rainio priešpastatymu paremta visa Krėvės Šarūno sceninė interpretacija. Kad galėtau – vytau Rainį į neutralinę zoną už Žiežmarių, palikdamas scenoj tik gyvuosius žmones. Betgi Sutkus statė „Šarūną", jo valia.

Pastatymo pagrindinė mintis išlaikyta iki galo: galima su juo sutikti ar nesutikti, bet nepriimti jo negalima. Ir gražiai pastatyta – pašėlęs darbas padėtas! Dialogai, mizanscenos, veiksmai, prašvaisčiai – visa planingai, apgalvotai, išlaikyta. Kostiumai labai gražūs, su dideliu skoniu padaryti. Ir naujiena mūsų teatro gyvenime – dekoracijos: pirmą kartą regėjau Kaune plačiu menininko užsimojimu rūpestingai padarytas dekoracijas. Šis didelis dailininkų Jomanto ir Bičiūno žygis gražiu posmu įeis į mūsų meno istoriją.

Apie tai reikalinga atskira recenzija.

Jeigu veikalo interpretavimas sukėlė mums abejonių – juk mes anksčiau net piktai dėl detalių pasišydijom – tai vaidinimas visumoj yra dideliai teigiamas reiškinys.

Sunkiausia dalia teko Šarūno vaidintojui. Tuo labiau – atsižvelgiant į jaunas aktorių pajėgas. Šarūnas – neišpasakyto dvasios susikaupimo, nesulaužomos valios žmogus. Ir per ištisą dešimtį paveikslų išlaikyti dvasios susikaupimą – sunkiai pakeliama našta ir senam, prityrusiam aktoriui. Jaunam – dar sunkiau. Ir dvasios susikaupimas – nebuvo išlaikytas. Tais momentais, kai iš tikrųjų spindėjo susikaupimas ir valia – Šarūnas buvo gražus, buvo savo vietoj. Bet ne visuomet taip buvo. Kartais ir deklamacija prabildavo, kartais ir sentimentalumas ištrykšdavo, kartais ir balsas duslus būdavo.

Ypač aktoriaus plastika šlubuodavo: kojos kaip sustingusios, o rankos atrodydavo, tarytum ant jų galo būtų po pūdą švino pakabinta. Ir grimas netikęs: buvo daugiau panašus į rusų Kupriną, bet ne į kuprių Šarūną. Tai smulkmenos. Iš esmės –

padarytas didelis darbas, ir aktorius parodė neabejojamo talento.

Mažiau vyko vaidilai – Rainiui. Režisūra žiūrėjo į Rainio vaidmenį pjesėj, žinoma, ne taip pašiepamai, kaip mes atpasakojom. Bet iš vaidinimo to režisūros uždavinio mums nepavyko suvokti. Norėjo kažką duoti, ką davė – Dievas žino. Rainio reikšmė nepaaiškėjo, o aktoriaus judesiai, grimas, intonacija, deklamacija leido linkėti daug ko geresnio. Jei aktorius jaunas yra – jis turi augimo medžiagos, bet jis ir yra labai reikalingas augimo. Pastangos – geras daiktas, bet ir reikalinga yra jas ištesėti iki galo.

Užtat nuostabiai gražiai vaidino Voverė. Aktorę, Voverę vaidinusią, p. Oškinaitę būsiu matęs vaidinant prieš keletą metų: atsistebėti negalima, kaip ji toli nužengė pirmyn. Ir vaidybos technika – visa jos rankoj, ir vaizdavimų švelnumas, ir psichologinių niuansų įgyvendinimo stropumas.

Ir Džiangis su Briedžiu buvo gražūs: lygiai, švelniai vaidino ir individualybę kūrė.

Tiktai kam tie seniai – Gelovinis su Šarūno močia: abu į ritmą rankomis krato? Nejau negalima seno žmogaus padaryti, kuris nesikapstytų? Neatrodo, kad kratymasis – efektinė priemonė pasiekti savo tikslo ir būtų pateisinama – šitokia forma.

Ypatingas buvo Tautvilis. Tai žmogus – temperamento. Jei kas jam degtuką pakištų, jis sprogdamas visą teatrą ištaršytų. Ir balsas koks stiprus. Jeigu jis ir toliau ta pačia linkme darbuosis, tai iš jo galėtų būti stambaus kalibro aktorius.

PASTABOS APIE GERUS IR BLOGUS DAIKTUS

KAIP TĄ BIEDNĄ MUŽIKĖLĮ BJAUROJA!

Kai man Kaune pasitropijo susitikti mano uošvės sesers anūkės brolio vaiko brolėną, Raulą Taurelę, tai jis man ima ir sako:

– Dėde, eikim, sako, į kijatrą – ten pirtį šiandien rodys.

– Na, brač, sakau, ar aš pirties nematęs, kad eisiu čia dar tyčia žiūrėti!

– Ne, dėde, čia ne tokia pirtis, čia nesivanoja, čia tokia komedija.

– Kokia tau pirty komedija – kai užudeda šilimos, tik žiūrėk, kur durys!

– Ne, ne, ne! Ne tokia čionai pirtis. Čia parodys, kaip toks kriaučius Vincas iš Agotos pinigus išviliojo ir Amerikon paspruko.

– O, tai, sakau, tai tas pat, ką per šventą Jackų Trumpakiškių Česnako klojime rodė, kaip ją, kad tau bala, bene Kijatras Pirty vadinas.

– Na, žinoma, tas pat: Pirtis Kijatre ar Amerika Pirty – vis viena. Eisim, dėde?

– Gerai sakai, eisiu. Pažiūrėsiu, kaip dideli ponai mus, mužikėlius, kijatre rodo: pasakysiu mūsų dzenkiams, kai jie kitą kartą rodys, kad žinotų.

Kijatre toks guzikuotas stražnikas pasodino mus pačiame pašelmeny, kur, rodos, tiktai vapsvoms lizdus sukti, ir liepė laukti.

Pasikėlus aukštyn tokiam raudonam sijonui, rūtelėmis apsiuvinėtam, pamačiau negirdėtą, neregėtą daiktą. Klausiu Raulo Taurelės:

– Tai kas čia dabar – sūdna diena ar ką, bus?

– Ne,– aiškina man Raulas Taurelė, – čia, už tos tvoros, – žydo karčema, o toliau miestelis, grytelės.

– Durniau, – sakau, – kurgi tu matei, kad taip būtų! Tos pamuliavotos grytelės – tai juk panašu į papirosų pakelį – kur tu matei tokią gryčią? Nagi tos purvinos kelnės ten iškėstos, skersai karčemą pakabintos?! Kam jos?

– Kad atrodytų, kaip gyvenime!

– Besarmačiau, – sakau, – kur tu rasi tokį žydelį Lietuvoj, kad jis turgaus dieną, kai žmonės užeina, savo pirkios nesutvarkytų, nepašluotų, purvinas kelnes taip aikštėj pakabintų!

Žiūriu aš toliau: kokių tik šiukšlių, kokio tik šlamšto toje kijatro karčemoj priversta: bliūdai, šaukštai, autai, mazgotės, skiedros, pamazgos, žodžiu, kaip kur nors mėšlyne ar diendaržy. Ir virš viso to – purvinos apatinės kelnės!

Pas mus, sulig mūsų mužikišku išmanymu, tokius daiktus gėda geram žmogui parodyti.

„Nejaugi dideliems ponams tokia šlykštybė gražu atrodo, jeigu kijatre tai rodo ir už tai pinigus ima?" – pamislijau sau vienas.

Kai antrą kartą pasikėlė tasai raudonas sijonas, rūtelėms apsiūtas, tai pamačiau dar navatnesnių daiktų: šiukšlynas – ne šiukšlynas (nejaugi tie kijatro ponai neturi kur šiukšles dėti, jei į kijatrą jas verčia?), gryčia – ne gryčia. Na, gal ir gryčia! O aplinkui – nelyginant nuo lietaus nublukusi maliavota tvora (Raulas Taurelė sako, kad tai rožės turi būti), o ant tos tvoros pamuliavotos tokios dvi durnos durnos varnos: žmonės aplink vaikšto, bliuznija, mušas, o čia nei jos baidos, nei jos nuskrenda! Pas mus varnos net šunies bijo, o čia ir ponų ne!

Na, kas pamuliavota – galas jų nemato, – te Dievas jiems atleidžia!

Bet ką jie toliau parodė: jeigu jiems visiems ragus išaugintum – ir tai maža!

Turėjo parodyti, kaip Vincukas Agotuką prikalbėjo Amerikon bėgti, pinigus išviliojo, pats pabėgo, o ją – pirty uždarė. Vadinas, tikras sodžiaus gyvenimas.

Bet parodė – nei Dievui, nei svietui.

Parodė, kad visi mes, sodžiaus mužikėliai, esame durniai, žulikai, razbaininkai, kad pas mus nieko žmoniško ir būti niekuomet nebuvo.

Pavyzdžiui, reikia rodyti toksai Antanas, turtingas, gabus, atsargus, razumnas ūkininkaitis, susidėjęs kiek skatiko. Taip bent Trumpakiškių Česnako klojime rodė. O čia padaryta – mulkis per visą pilvą! Žodžius kijatre barabanija, kaip Lekeckiokas Tryškiuose po našparo ant būbno. Ir dar ištaria tuos žodžius kažkaip nelietuviškai, iš lenkiško, ar ką – pekla juos žino! Aš galiu paliudyti – tokių Antanų, kaip tie ponai kijatre parodė, nėra ir nebuvo Lietuvoj!

Bekampienė. Gera moterėlė, girtuoklio vyro žmona, rūpestinga šeimininkė, minkštaširdė motina.

O kijatre parodyta nelyginant koksai nedakepęs blynas: apskretusi kaip žydauka baronkininkė, ragana ir kvaila – iki padalkai. Nei čia žmogaus, nei čia dūšios: kažkoks kleckas! Kur jie matė sodžiuj tokią moteriškę?!

Be to, dar Bekampienė kijatre tame dažnai ima mykti: tuomet kažkas iš tokios būdelės – kyšt galvą, kyšt – ir šaukia tarytum ašarodamas: „Kalbėk! kalbėk, Bekampiene!"

Bekampis, nusigyvenęs, kiek įsitraukęs, prasiskolinęs, bet nenustojęs garbingumo ūkininkas, padarytas kažkokiu berazumiu – besarmačiu. Atsisėdęs to kijatro vidury, kokias penkias minutes vynioja ant kojos purviniausią autą, paskui braškina ant kojos dar purvinesnį batą, viena koja apauta, kita basa, zilioja po kambarį, puodus daužo, spardosi, draskosi, – visai kaip padūkęs!

Arba kai Bekampis, – pagyvenęs, turįs suaugusią dukterį, gyvenimo nuvargintas, – sugrįžta iš miestelio – dainuoja, šoka prieš svetimus žmones! Nejaugi tie ponai kijatrininkai niekuomet nėra pagyvenusio ūkininko matę? Vincas, kriaučius. Tai

visiems geras pažįstamas. Pas visus jis buvoja, visus pažįsta, daug žino. O eidamas per žmones, iš jų gyvendamas, jisai mandagus, delikatnas, lipšnus, nuobodus.

O tame kijatre padarytas kažkoks akiplėša, razbaininkas, kokių aš, vaiske būdamas, mačiau tiktai Maskvoj, šunų rinkoj!

Ir tasai Agotukas. Suaugusi mergiotė, kiek išlepinta, bet darbininkė, sumani, sarmatlyva, kaip visos Lietuvos sodžiaus mergaitės.

O kijatre padaryta kažkokia neišpasakyta ožka. Kai ji ten veikti ima, tai man vis prisimena, kaip pas mus pakluonėj veršis bliauna. Besimeilindama gi Vincui, tai visai kaip miesto paleistuvė: nesiliauna ranka sijoną kilojusi!

Jeigu mūsų merginos kartais ir po mažą susilaukia, bet šitokių špėtnybių niekuomet nepadarys!

Ir tasai Faibčikas, žydelis, mūsų geras bičiulis.

Kai Tarpukiškiuos jį rodė Irša Ošeris ir savo šabasinį švarką paskolino, ir cicelius: ir išėjo žydelis kaip žydelis – viso svieto prietelėlis. O čia, kijatre tame jų, padaryta driskius – amžinųjų! Ir bjaurybė, ir smarvė!

Atėjęs su kiaura pintine į svetimą gryčią, kėtojas, kreveizojas, šeimininką (Bekampį) – ūkininką nuo pečiaus botkaičiu bado, jį už kojos traukia, žydą už skvernų kaimietis traukia. Bekampis koja bac – į pilvą – ir žydas, ir kaimiečiai – kebėkšt stačia galva, ant jų viršum – taburetės ir dar kažkoks ten galas... Vienu žodžiu – brudas! O kai tokio rodymo gale ėmė muštis, kai tie ponai ėmė vienas kitą pilvu akėti, tai man taip bloga ant širdies pasidarė, kad aš vos neištariau:

– Tfu! kad juos kur griausmas! Kaip tiems ponams ir nesarmata tiktai!

– Nepatinka, dėde? – kalbėjo man Raulas Taurelė. – Taip reikia rodyti, gyvenime taip yra!

Čia tai mane piktybė didelė ir pagavo:

– Kur tu matei, kad taip būtų gyvenime? – šaukiau aš jam į veidą.

– Kai Tarpukiškio klojime tą pačią komediją rodė, tai ten

tokių šiukšlių, bjaurybių ir akiplėšų nebuvo! O tuomet mes visi kalbėjom, kad gražiai parodyta, kad rodo visa taip pat, kaip iš tikrųjų žmonės gyvena! – O čia?.. Tarytum tie ponai kijatrininkai ne Lietuvos vaikai būtų, ne iš mužikų išėję, o kur nors turmoj tarp galvažudžių užaugę, kad apie mūsų prasčiokų gyvenimą tokio supratimo teturi!

Mojau į Raulą Taurelę ranka ir nuėjau namo dūmodamas:

– O vis tiktai ateis laikas, kada ir jūs, ponai kijatrininkai, pamatysite, kad ir mes, prasčiokai mužikėliai, esame žmonės ir gal ne blogesni už jus, ir mokame jausti, kaip jūs gal jau ir nebeišmoksite.

Mums mėšlas, šiukšlės ir bliovimas atrodo bjauru, – o jums?..

„VISI ŽMONĖS" TAUTOS TEATRE

„Visi žmonės" – tipinga viduramžio misterija užvakar ėjo jau trečią kartą. Vaidinti ją mūsų laikais – teatrui labai sunkus uždavinys. Dabartinis teatras niekuomet neturės tokios auditorijos, kokią jis turėjo viduramžy. Jei religiniai motyvai (krikščionybė) gyvenime liko iš esmės tie patys, tai jų priėmimas žmonėse, jų reiškimas realybės daviniais nūdien jau visai kitoki. Mūsų gadynės žmogaus sieloj dedas kur kas komplikuotesni procesai, negu tai buvo viduramžy. Viduramžio mistika kuo geriausia sugyveno su naiviuoju realizmu mene. Tertulijono rūstūs reikalavimai teisybės mene, palaimintojo Augustino įkvėptas šaukimas į gėrybę, į teisybę įpratino žmones meno kūriniuose matyti gryną teisybę. Poetinė, kūrybinė fikcija įvilkta į tikrenybės drabužius. Mes gi – išėjome racionalizmo mokyklą. Mes jau mene, kūryboj pateisiname fikciją kaipo tokią: net jos reikalaujame! Mūsų gadynės mistika *iracionali*. Kas viduramžį buvo abstrakcija – mums mūsų sąmonėj surealėjo. Kas viduramžiui buvo simbolis – gyvas, psichologiškai pamatuotas – mums tapo alegorija. Mes ir savo religinius pergyvenimus vis daugiau ir daugiau perkeliame iš konkretingųjų formulių giliau į slėpiningus sielos užukampius. Ir todėl tai mūsų gadynės žmogus visai kitaip begali priimti viduramžio misteriją, negu tai buvo seniau.

Misterijos „Visi žmonės" – *dramatis personae* – viduramžy buvo simboliai. Gyvi: kūrybinės tradicijos pagimdyti, vyraujan-

čios pasauliažvalgos surealinti. Jie išėję iš viduramžio žmogaus sąmonės formos, jo sąmonės turinyje atgijo. Toks yra simbolio pateisinimas. Bet vos tik simbolis ima nustoti gyvenimiškos reikšmės – jam vienas kelias telieka: sukonkretėti ir virsti alegorija. Misterijos „Visi žmonės" asmenys – sukonkretintas simbolis – mūsų gadynei: viena alegorija. Čia tai ir yra klausimas: kiek dėkinga teatrui medžiaga – alegorija?

Mūsų laikais alegorija yra negailestingai net iš poezijos vejama: paseno, suoficialėjo, pasipūtė. Nuo šių užmetimų sunku alegoriją ir apginti. Tačiau mūsų liaudies poezijoj alegorija iki šiolei gyva ir sveika. Mes dainuojame liaudies dainas ir džiaugiamės: dažnai mums ir galvon neateina, kad liaudies dainos grožis kaip tik alegorija ir tesiremia. Lietuvių liaudies kūryba alegoriją pateisina pilna to žodžio prasme.

Recenzento akimis žiūrint, A. Sutkus, statydamas Tautos teatre misteriją „Visi žmonės", turėjo nugalėti dvi gal daugiau formalini teatro meno problemi: pateisinti scenoj alegoriją ir viduramžio naiviojo realizmo formules atgaivinti taip, kad jos būtų priimtinos dvidešimto amžiaus sąmonei. Tai yra: naiviojo realizmo formules iškelti iki *irealės* didybės pločių.

Ir šį uždavinį A. Sutkus išsprendė aiškiai ir teigiamai. Siekiant tokio uždavinio, vaidinimas, žinoma, negalėjo eiti natūralistiniu keliu: būtų juokinga ir nepadoru. Tuo keliu ir neita. Juo labiau vaidinimas negalėjo eiti kuriuo nors stilizavimo keliu: būtų niekinga. Čia tai ir iškilo trečioji, A. Sutkaus mylimoji (kiek sprendžiu iš jo spausdintų straipsnių) problema: reliatyvinius mostus, judesius pamatuoti kūrybiniais pergyvenimais. Ir šią problemą kalbamos misterijos pastatyme A. Sutkus išsprendė teigiamai ir gražiai. Jei aš neklystu: šios problemos sprendimu ir paremtas visas pastatymas. Ir aš neturėčiau ką A. Sutkui dėl pastatymo prikišti. Smulkmenose – taip, bet tai daugiau dėl aktorių kaltės: visi dar nepakankamai jie valdo savo vaidybos instrumentus – balsą ir kūną (Jurašūnaitė, Siparis, Tamaliūnas, Rudaitytė...). Bet pastatyme – idėja gražiai išlaikyta visumoj iki galo: mūsų teatrui – visa mokykla! Atsimenant,

kad kiekvienas naujas Tautos teatro pastatymas sprendžia naują teatro kūrybos problemą, kad kiekvieną kartą kūrybos objektas imamas kitu metodu ir duodama problemos naujų sprendimų, – tenka pastebėti, kad šis pastatymas – didelis žingsnis priekin.

Paties Sutkaus vaidinimas – nesileidžiant į tuščius pagyrimus – švarus ir kultūringas! Jo paties vaidinime ne mažiau skonio ir nuovokos, kaip ir jo pastatymo idėjoje. Jei kiti aktoriai sunkiai veržėsi iš alegorijos rėmų ir ne visuomet jiems tai vyko, tat Sutkaus vaidinime alegorijos nebeliko: išsirutulojo jame kūrybinis simbolis – mums gal net gyvesnis, negu jis galėjo būti viduramžį!

Baletui, skulptūrai suprasti, įvertinti – reikia tam tikro pasiruošimo: menkos inteligencijos žmogui nei skulptūra, nei baletas nieko nesako.

Bijau, kad šis pavyzdys neatitiktų ir kalbamosios misterijos laimei: mūsų publika įprato į tokio tono „vaidybą", kur aukščiausia išimtis – *ateatralinis* triukas. Tiems gi, kuriems rūpi ne nuobodus juokas, bet kūryba, menas, kaip vienos jo formos išrutuloja iš kitos, kaip jos viena kitą pamatuoja, kam rūpi teatras, kaipo toksai – „Visų žmonių" pastatyme yra didelio džiaugsmo.

TEATRO PASILEIDIMAS

Nesąmonė reikalauti iš žmonių to, ko jie negali duoti.

Nesąmonė būtų reikalauti iš valstybinio dramos teatro kūrybos – niekas jos ir nereikalauja! Niekas nereikalauja, kad valstybiniame dramos teatre būtų kuri nors vedamoji mintis, kad būtų siekiama teatro darbe kurios nors idėjos, kad būtų nusimanoma, kur teatras eina ir kur jis turi eiti.

Jeigu kituose kraštuose šie reikalavimai yra – mažiausi, yra kasdieninė duona, tai mums jie yra prabanga, nepasiekiamas mėlynas tolis. Mums dar negreitai ateis tokie laikai, kada mes į teatrus, kurie neatsako į minėtus klausimas, – nė nepažvelgsime.

Atsisakant šių elementarinių reikalavimų, negalima vis tiktai atsisakyti tų, kurie yra patiekiami net storžieviškiausių miesčionių susirinkimui, kurie yra būtina kiekvieno viešo pasirodymo sąlyga! Mes negalime praeiti tylėdami, jei valstybinis dramos teatras tolydžiu slenka *demoralizacijos* keliu. Čia kalba eina, žinoma, ne apie viešąją visuomeninę moralę, bet apie skonį, apie estetinę nuovoką.

Trypė mūsų sceną, vulgariškai tariant, mūsų kultūros židynę drigantai („Keistučio mirtis"), – kentėjome, raudonavome prieš svetimtaučius, slapta viltimi gyvenome: ateis laikas susipras...

Nelyginant į mūsų viltį atsakymui – davė mums „Skirgailą". Ir šis kilnus veikalas neleistinomis kupiūromis – išniekinta,

sceniniu interpretavimu – iškoneveikta. Gana tiktai palyginti, kaip „Skirgailos" paskutiniame paveiksle aktoriai po sceną, duobę kasdami, smėlį žarsto, su smėlio žarstytojais, Kauno trotuarus betaisančiais, – kad paaiškėtų visas „Skirgailos" sceninio interpretavimo barbaringumas!

Bet ką mums davė „Amerikos pirtyje" valstybiniame teatre interpretavimas (lapkr. 23 d. premjera), – to net pikčiausias teatro neprietelis negalėjo laukti! Tuo labiau kad reklaminiuose pranešimuose buvo publika šaukiama: vaidino sodžius ateikite pažiūrėti, kaip vaidina profesionalai artistai.

Pasikelia uždanga – vaizdas – beskonybės fenomenas!

Scenos sutvarkyme – neva naujiena, neva moderniškumas, sprendžiama vadinamoji ketvirtosios sienos problema! Bet ne čia blogybė – ne vien ta nelaiminga „ketvirtoji siena" ir daugelis kitų dalykų, kurie užsieny jau palaidota ir apjuokta, pas mus eina kaipo paskutinis mados ir technikos žodis! Bloga yra tai, kad visas padarytas dekoratyvinis scenos vaizdas – nesąmonė.

Aplinkui matyti nutepta, kaip tepa tiktai nemokėliai, sodžiaus susikreveizojusios bakūžės: tai turi būti neva moderniška dekoracijų tapyba! Tegu taip. Užmirškime, kad ir tos bakūžės, ir visas fonas užpildytas dažais, greičiau einant šabloninio tvorų tepliojimo dėsniais negu dekoratyvinio meno, – tebūnie tai moderniškas menas, tebūna tai moderniškos dekoracijos.

Greta šitokio „moderniškumo" – veiksmo kambarys scenoje storžieviškas natūralizmas, padaugintas dešimtį kartų! Yra kitur natūralistinių teatrų, bet ten vis tiktai pareiškiama ir skonio, ir nuovokos, ir į natūralistines formas įdedama kūrybos. Mūsų gi natūralistinėj scenoj – ne tik nėra skonio ir nuovokos, bet ir paprasta pilietinė gėda kažkur iš žmonių dūšios dingo! Užkrauta scena visokiomis nereikalingomis, neestetiškomis šiukšlėmis, prigriozdota visokių griozdų – bliūdų, stiklinių, šluotų, skarmalų, šiukšlių – ir visas tas bjaurybes vainikuoja skersai sceną ištemptos... purvinos apatinės kelnės!

Tai yra toksai pasileidimas, kuris jokiomis natūralizmo banalybėmis negali būti pateisintas!

Vienoj tvoros pusėj – purvinos kelnės, kitoj pusėj – modernizuojamai sukreveizotos bakūžės: pirmas pavyzdys iš viso teatro istorijoj! Antro ir trečio veiksmo scenos įrengimas – dar niekingesnis. Vėlei ta pati analfabetinė komedija su „ketvirtąja siena", vėlei veiksmo kambario įrengime – subjaurotas natūralizmas, šiukšlės, purvai, tešlė, o aplinkui – kažkokios nevirškintais lopiniais nulopytos grytelės, gėlės, ir vėlei vainikas – pačiame scenos vidury – dvi popierinės varnos ar šarkos!

Sunku net suprasti, kaip tie žmonės – scenos rengėjai iki tokiam laipsniui gali skonio neturėti! Dar sunkiau manyti, kad toksai chamizmas būtų netyčia į sceną įsibrovęs!

Bet veikalo sceninis interpretavimas, vaidinimas – toli pralenkė scenos įrengimo nesąmonę.

Gražioji lietuvių gyvenimo natūralistinė komedija „Amerika pirtyje" padaryta kažkokių idiotų, degeneratų užkeiktu ratu. Ir antiestetiškai, antiteatrališkai!

Išskiriant Laucių, vaidinusį piršlį, kaip pridera vaidinti – tebūnie pasveikintas jo vardas! – visi kiti aktoriai drauge su visa režisūra įsivaizdavo, kad sodžiaus žmonės – tai tiktai gaurais apaugęs kumštis! Įsikalė jie savo galvon: juo daugiau įneš į sceną storžieviškumo ir chamizmo – juo daugiau bus naivaus primityvumo, juo daugiau bus sodžiaus kolorito! Tarytum jie būtų ne Lietuvoj, bet Stenkos Razino draugijoj išaugę, – Lietuvos sodžiaus nei matę, nei regėję, jei tokį legendarinį supratimą apie Lietuvos sodžių turi!

Antanas, sodietis, tipiškas pasiturintis ūkininkaitis.

Jį vaidinęs artistas, nemokąs net lietuviškų žodžių ištarti, iš ūkininkaičio Antano padarė miesto latrą – neurasteniką!

Bekampienė – net sodžiaus vienas centralinių asmenų, daugiausia žiūrėtojus jaudinančių, – Valstybiniam teatre – kažkoksai kleksas supelėjusiame paveikslo fone. Ir dar taip skandališkai rolės nemokėti – sufleris šaukia, šaukia, atrodo, rengias net iš būdos iššokti, – kur tokius daiktus net klojimo scenoje matėt?

Vincas, siuvėjas, – tipiškas Lietuvoje padaras, turįs savo ypatingų sodžiaus siuvėjo savybių, padarytas kažkokiu chuliganu-

žuliku, kuris veisias ne Lietuvos sodžiuj, bet kur nors Maskvos žulikų rezidencijoj – Chitrovskoj!

Agota, naivi sodžiaus mergaitė, su specifiniu tokios mergaitės būdu ir logika, padaryta kažkas panašaus į Klaipėdos gatvės mergelką: judesiai, sijono kilnojimas (ranka!) su Vincu beflirtuojant, vietoj naivaus verksmo – veršiškas bliovimas, pfui, – kaip jiem ne gėda!

Bekampis, silpnabūdis, prasiskolinęs ūkininkas, tačiau dar tipiška ūkininkų savimeile, – padaryta kažkoks klounas – išglebėlis, banditas – girtuoklis! Ko verta tiktai viena scena, kai jis, sugrįžęs iš miestelio, įeina į savo gryčią... šokdamas! Arba kai trečiojo veiksmo pradžioj purviną purviniausią autą, atsisukęs int publiką, pačiame scenos vidury pasigražiuodamas suka ant kojos! Ir užtempęs ant kojos purviną (dar kartą!) batą, zilioja po sceną (kita koja – basa!), puodus daužo, spardosi!

Ir Faibčikas, ir tas geras tipingas Lietuvos žydelis, viso svieto prietelis, – ir tas scenoj padarytas priešingai visiems padorumo, psichologijos ir tikrenybės reikalavimams! Žydas, paskolinęs ūkininkams šimtais rublių – ir nuskaręs kaip paskutinės rūšies elgeta, ir su kiaura pintine vaikšto! Žydas (pėsčias atėjęs!) lipa ant pečiaus, ūkininką botkočiu bakina! Senas žydas, kai Bekampis Vinco mašiną daužo, klouno greitumu ant pečiaus užušoka!

Bekampis ant pečiaus, jį vienas už kojos traukia, kitas tą traukėją už skverno; Bekampis – bac – pirmajam koja į pilvą, tas – kebėkšt – ant kito: trys vyrai į kampą stačia galva su taburetėmis nusiverčia nuo vieno Bekampio kojos pakėlimo!

O tasai besiputojančio alaus maukimas scenoj, o tosios imtynės trečio veiksmo pabaigoj!

Nenoromis prisimena, kaip šį patį veikalą interpretuodavo scenoj su artistais mėgėjais (ne profesionalais!) paniekintas ir užguitas Juozas Vaičkus. Jis buvo irgi įsitikinęs natūralistinio teatro šalininkas. Bet jo interpretacijoj vis tiktai buvo ir kilnaus skonio, ir grožio, ir kūrybos akimirksnių.

Valstybinio teatro interpretacija, palyginant ją su Vaičkaus, –

viena nelaimė! Ji yra toli išėjusi iš tų rėmų, kuriuose spektaklis gali būti kritikuojamas ar recenzuojamas.

„Amerikos pirtyje" vaidinimą nėra kaip kritikuoti: prieš jį galima tiktai protestuoti!

Ir Valstybiniam dramos teatrui metas liautis spekuliavus Kauno publikos skonio mizerija! Operos dekoratorius jau susilaukė kartą viešo skandalo. Jei ir toliau dramos teatras tokiais keliais eis, – jis turi teisės laukti kur kas liūdnesnio finalo...

Nes jokiais natūralizmo samprotavimais, jokiomis biznio idėjomis chamizmas scenoje negali būti pateisintas.

„VILKOLAKIO" *ILIADA*

Kiekvieną kartą po naujai „Vilkolakio" premjerai – dargi po kiekvieno naujo spektaklio galo išgirsti savotišką „rolių paskirstymą", kurį padaro nebe režisūra ir ne kas kitas, tik pati publika. „Vilkolakyje" įprasta įžvelgti ne vien žinomus visuomenei faktus, bet ir asmens, dažnai net netiksliai. Tačiau recenzentui tenka kreipti akį ne į „Vilkolakio" veikalo personifikaciją, bet į jo vaidybos meno pusę.

„Iliada" turi iš Ofenbacho „Skaisčiosios Elenos" pasavintus fabulos „griaučius" ir muzikalinius fragmentus. Bet nuo Ofenbacho operetės jinai žymiai kuo skiriasi. Iš pirmo „Elenos" veiksmo padaryti du „Iliados" veiksmai, labiau sukondensavus dramatinį veikalą. Trečias veiksmas analogingas su Ofenbachu; bet užtatai ketvirtajame įvesta Menelajaus ir Pariso *incognito*, primenantis graikų romėnų teatro vadinamas „paklydimų komedijas".

Kas yra kuomet matęs Ofenbacho „Eleną", tas juoba pastebės, kad „Vilkolakio" kūrinyje ir jo pastatyme yra daug originalaus ir naujo. Esanti pas Ofenbachą labiau dainavimui, ne vaidinimui. Bakchis – čion atlieka žymų uždavinį dramatinės intrigos vystyme. Pats Menelajus – ir tas yra aktingesnis per ištisus tris veiksmus (pirmame jis nedalyvauja). „Iliados" pastatymas rodo nemažai teatralinės iniciatyvos ir skonio, – o tai yra režisūros nuopelnas.

Įdomiai sukomponuotas scenos įrengimas. Per tat „Iliada" pasidaro skirtinga ne vien vaidybos, bet ir vaizdų atžvilgiu. Kai-

po teigiamą, vis dažniau „Vilkolakyje" pastebimą reiškinį reikėtų pažymėti aprėdų (kostiumų) ir visos scenos apyvokos stilingumą.

Aktoriai vaidina „Iliadą" sutartinai, pakeltu ūpu ir sudaro bendrą malonią nuotaiką. Visuose veiksmuose esama aktualijos pavidale monologų, posakių, kupletų. Sklandžiai ir sąmoningai išsiveržd ami iš bendros reikalo nuotaikos, jie sudaro įdomių paradoksų virtinę, sukeliančią salėje juoką.

„Iliadoje" pirmą kartą „Vilkolakis" ėmėsi tokio uždavinio, kuriame turi būti įmanoma taip pat muzikalė pusė. Šiuo atžvilgiu tenka pažymėti malonus (nors ne profesionalės dainininkės) J. Oškinaitės balsas. Kiti irgi rodo pakankamai muzikalių sugebėjimų – tiek tatai reikalinga „Vilkolakiui" (ne operai ir ne operetei).

Žodžiu, naujas „Vilkolakio" žygis įdomus lygiai meno, lygiai visuomeniniu atžvilgiu.

PO KELETO PASTATYMŲ

„Vilkolakis" – didis „griešninkas". Tiesa, nuodėmės – ne mirtingos, už tam tikrą atgailą atleistinos, bet vis tiktai jų visa kirbinė.

Kalba čia eina ne tiek apie tas nuodėmes, kurių jis gausiai papildo pakibindamas mūsų gyvenimo nekibinamus daiktus, vadinas, ne apie policines nuodėmes, bet apie menines.

Tai būdavo vaidinama pjesė išeina kažkokia kreiva – veiksmas eina, kaip jam reikia, o jį gaivina tiktai atskiri sąmojo sakiniai. Arba pastatymo sumanymas išeina kažkoks problematiškas, nes kartais perdėm pasižymi sceninio eksperimento pažymiais. Ne kartą ir aktoriai įdomią režisūros mintį nutraukia iš aukštybių į apačią, – nesugebėdami sumanymą realizuoti, jį tepnoja ir muilina. Visokių nuodėmių pasitaikydavo!

Savo naujuoju vaidybiniu žygiu „Vilkolakis", išvilkdamas „Žiūrovą", „Anapus įstatymų" ir „Tėvynę", padarė gausią atgailą už senąsias nuodėmes – jas atpirko ir atgailos avanso ateičiai davė. Šis naujas žygis yra ne tiktai žymi „Vilkolakio" meninė pažanga, tai yra apskritai vienas svarbiausių momentų mūsų teatro chronologijoj.

Pažangą padarė jis šia kryptimi. Vaidinamieji dalykai nėra pripuolamai suklijuoti. Jie remias ir juokais publikai šonus kaso ne pripuolamais posakiais, ne atsitiktinai prilipdytu sąmoju, bet skaudžiai gyvenamuoju jumoru. Tikra menininko ranka pagaunama gyvenimo nesąmoningas momentas, charakteringi

bruožai pagilinami, šiurkštumai nušlifuojami, rezultatas – net ne satyra, bet kūrybinis realizmas! Ne kartą gi ir patsai gyvenimas tėra viena satyra! Sunku net savo akimis įtikėti: „Vilkolakis" – ir viskas tiksliai, gražiai, švariai išlaikyta.

„Žiūrovas" – Bliofas. Pasityčioja publika, pasityčioja „tragingu oju" teatru (yra ir tokių teatrų!), publika jaučia, kad skaudu, bet skausmas – ne skaudus: nuvalantis – todėl ir kvatojimas nenutilsta.

„Anapus įstatymų" – sunkesnis dalykas. Scenoj smuklininkas, plėšikas, abejotinos rūšies mergaitė, nuo žmonos skaudžiai nukentėjęs policistas, miltuotas vadas skrynioj. Vis tokie pavojingi daiktai: vienas neatsargus žingsnis, vienas netikęs bruožas – ir išeis velniava, o ne „Vilkolakis", ne satyra. Ir šis pavojingas žaislas – dideliu gabumu pravestas.

„Tėvynė" turi daug subtelingumo, sukauptos formos. Kiekvienas asmuo yra tam tikra įkūnytoji „abstrakcija", tam tikras gyvųjų fenomenų apibendrinimas. Reikia didelio sugebėjimo, net burtų paslapties žinojimo, kad visa tai sugyvinus ir dar didesniu ryškumu paženklinus, nei tas galėjo būti padaryta pačiu dialogu. Ir tai gražiai, kilniai padaryta. Net žiauriai, – ne gyvendinimo žvilgsniu, bet satyros gilumo: mes taip mėgstam paviršiuj plaukioti – o čia visus paberia iki kaklo ir piesta pastato!

Tėvynė – visų apleista, išniekinta. Tyčiojas ja gatvės valkatos, paniekina karalius, dvariškiai, pasijuokia ja pirkliai, dvasiškiai, jaunikaičiai – duoda Tėvynei, kas patiems nereikalinga. Tik vargšas elgeta, skurdžiai, skurdžiai (ir taip subtelingai!) savo liūną dalį giedodamas, – pasidalina su visų apleista Tėvyne paskutine duonos plutele... Karaliaus gi rūmuos puota už Tėvynę! Prasiveria vėl uždanga – eina kažkokia bechiška Tėvynės meilės apoteozė, ir staiga išlenda pasakingas pažas: netikėkit, ką matėt – visa tai esą pagunda „Vilkolakio"...

Satyros kilnumas mūsų ištižusioj dūšioj žiauriai skamba! Bet tas žiaurumas – „Vilkolakio" nuopelnas, ne nuodėmė!

Stebino šį kartą ir aktoriai: kažkaip persigimė. Pav[yzdžiui], šį kartą kažkur dingo Sipario visas Iljos Muromco svoris, jis

atrodė nebe sunkiojo svorio ristikas, bet pilna prasme plastiškas aktorius. Reiškia, Siparis ima nugalėti svarbiausią kliūtį, kuri visą laiką niekino jo vaidinimą! Jo sukurtas policininko tipas visai vykęs. Arba Petkūnas. Po to, kai jis taip nežmoniškai savo apatinę lūpą „Varnalėšose" dralija, atrodė, kad jis niekuomet geru skoniu nepasižymės. Bet šį kartą – kažkur dingo jo neestetiška nuotaika. Jo sukurtas „tragiškojo teatro" tragikas – turi klasiškos plastikos satyros žymių.

Kačinskas – tasai silpnas vaidila „Šarūne", neįtikinamas Chlestakovas, bet nepakeičiamas „Varnalėšų" „vargamistra", šį kartą labai ryškiai pasireiškė: pavyzdingas „tragiškojo teatro" meilužis ir kilniai subtelingas elgeta liūdnoje satyroj – „Tėvynė".

Ir ypač tenka pažymėti Juršys. Šis jaunas aktorius berods vilkolakininkų tarpe yra labiausia „nusistojęs". Ne šablone apsikasęs, bet kūrybiškai subrendęs. Jo pasirodymas scenoj kas kartą kažkokios galios lydimas.

Apskritai – visas ansamblis šį kartą labai harmoningai gyvendino režisūros idėją. O toji idėja randas jau „anapus eksperimento". Jau nebe bandymas, jau išbaigtas spręsti meno uždavinys. Tenka pažymėti: jeigu Sutkus su savo aktoriais ir toliau darys tokios aiškios pirmyneigos, tai netrukus mes turėsime viešai pripažinti: mes turime lietuvių tautinį kūrybinį teatrą.

„VILKOLAKIO" *MILIJONAI*

Šį kartą „Milijonuose" – „Vilkolakis" rodo mūsų gyvąjį „ateities apsirūpinimo" motyvą, kuris baigia ėsti mūsų idealizmą. Bevaizduojant šį motyvą, panaudota visa eilė aktualinių mūsų viešo gyvenimo temų: elektrofikacija, loterijos lošimai, dvarų centrai, stipendijos, terminologijos kanalizacija ir eibės kitų smulkesnių dalykų. O šalia tų faktų faktelių kyšo visiems taip pažįstamos fizionomijos, tai ištisa virtinė gana raiškių, satyros šviesoj pavarteliotų gyvenimo tipų, kuriuos visur užtiksi, visad pažinsi. Šit valdininkai, mokantys „palaikyti valdžios autoritetą", biznierius, „kojalaižis" ir jo adjutantas. Štai išlenda dvarų centro plikanugaris savininkas, – ir besijuokiantis žiūrovas nepasijunta įjunkiamas į veikalo linksmą, gyvą nuotaiką. Vėl palengvėle ima švelninti filosofai – bliotininkai, idealistai, kuriems pirmoj eilėj rūpi išsiskirti iš masės ir parodyti, kad jie – ne bet kas.

Terminologijos komisijos auklėtinis, kalbantis naujai nukaltais terminais, savo mandrybe lietuvių kalbą išniekinantis, žinoma, labai juokingas, bet iš esmės – vėlei simbolis: gyvenimo išvirkščiai išverstas.

Ir sukas visi šie vaizdai ir tipai kaip mašinos ratai, mašinos, kurią paleido į judėjimą godus Mamona, kurios būtį reguliuoti – milijonai, milijonai – pinigų, sumanymų, chimerų, bergždžios produkcijos ir perprodukcijos vaisių".

„Milijonai" – satyra, labai giliai numanyta. Labai gyvenimiškai atvaizdinta. Talentingas satyros įscenizavimas, pastatymas verčia širdingai juoktis, nes „Vilkolakio" vaidyba tiek pat raiški ir sumani, kaip ir satyra.

„ŽIROFLĖ-ŽIROFLIA" TAIROVO RANKOSE

„Žiroflė-Žiroflia" – senobiška prancūzų operetė, pakankamai lengva, kad vadintųsi operete, ir per daug vartota, kad ją į sceną beėmus. Ir šit Tairovas paima šią seną medžiagą, nuvalo, išgležnina, išlanksto ir padaro nuostabų dalyką. Sakoma, pasaulis iš nieko sutvertas. Tairovo „Žiroflė-Žiroflia" tikrai yra sudaryta iš nieko. Ir kokia „Žiroflė-Žiroflia"!

Šios „ekscentriados" turinys prasčiausias: išteka nuostabiai panašios dvynės mergaitės, vieną jų pavagia jūros piratai; antroji, kol pavogtoji sugrįžta, norom nenorom eina dviejų nuotakų pareigas. Čia ir viskas.

Tuo tarpu Tairovas iš to padarė daug įdomaus. Tai padarė kūrybinė mintis, kūrybinė galia.

Scenoj – viskas aktoriui. Nėra nė vieno daikto, kuris tarnautų kuriam kitam tikslui: visi scenoj esami daiktai tarnauja tiktai aktoriui. Visa padaryta, kad palengvinus aktoriui išlieti į plastiškas formas savo prigimtiems fiziniams ir dvasiniams daviniams. Ir tų davinių pas Tairovo žmones – tiek daug!

Teisybę pasakius, pjesė nėra vaidinama ta prasme, kaip mes tą žodį suprantame, ji yra *šokama*, bet irgi ne taip, kaip paprastoj scenoj šokama pas MUS. Kiekvieną artistų žygį lydi ritmika, suliejanti į skriabiniškos harmonijos bangą žodžius, garsus, kūno formas, scenos aksesuarus.

Kostiumai Tairovo teatre skirti ne kūnui pridengti ar dabinti, bet pabrėžti aktoriaus gyvendinamąją ritmiką. Kostiumai –

tapradė stilizacija dorąja to žodžio prasme. Tačiau toje stilizacijoj nieko nėra tapybiško, dekoratyviško, statiško, ten viskas – veiksmiška, dinamika. Nes visas Tairovo žmonių vaidinimas – harmoninga vienalypė dinamika.

Asmenų interpretacijoj yra šiek tiek *commedia dell'arte* pradmenų, mes, lietuviai, matėme toje interpretacijoj daugybę elementų, kuriuos vadiname vilkolakiškais. Tik čia yra ir didelių pagrindinių skirtumų. Tairovo teatre nėra nei vieno judesio, nei vieno mosto, nei vienos smulkmenos, kuri būtų neapgalvota, neparengta, nepamatuota, juo labiau nėra nei vienos smulkmenos, kuri būtų neestetinga, kuri nesiderintų su visa tampriai organizuota, banguojančia, tariant, materializuota harmonija. Ne vieta čionai kalbėti dėl Tairovo teatro principų, galima juos priimti ištisai, galima juos ir ginčyti, – bet jo darbo vaisiais nesigėrėti negalima. Ypač mums, lietuviams, kurie savo scenose nesame pratę matyti užtektinai ritmikos ir gracijos, kurie buvome linkę manyti, kad ir „Keistučio mirty" išjojami į sceną arkliai graciozi̇škai atrodo, kaip ir pridera aktoriams!

„Žiroflė-Žiroflia" nors yra Tairovo teatro labai charakteringas pastatymas, bet toli gražu jo teatro esmės neišsemia. Šis pastatymas tiktai atveria ryškumoj dinaminę teatro pusę.

Sveikindami Tairovo žygį, mes norėtumėm dar prisiminti: mūsų žymusis poeta Jurgis Baltrušaitis yra vienas to teatro užuomazgos ideologų ir artimiausiųjų draugų.

LIETUVIŲ TEATRO UŽDAVINIAI

I

Lietuvių teatro uždaviniai – tokia sudėtinga problema, jog mums netenka tikėtis veikiai šiuo reikalu susitarti. Daug jau būtų padaryta, jei mes susitartumėm bendrais bruožais tiktai dėl tos plotmės, kurioje problema turi būti keliama, ir dėl bendros linijos, kuria einant ta problema būtų galima išspręsti. Lietuvių teatro uždaviniai apima keletą svarbių problemų, kurios tenka šiokiu ar tokiu būdu išspręsti prieš kalbant apie pagrindinį mūsų uždavinį.

Kokie yra apskritai paties teatro uždaviniai? Šis dalykas, nūdien jau tapęs mados klausimu, yra toksai arkliukas, kuriuo nori išjoti kiekvienas, kuris turi pretenzijų vadintis, mažiausia, teatro reikalų išmanėliu. Šiuo klausimu prirašyta krūva popierių, net ir pas mus šiuo reikalu pakankamai vaidų kelta, bet atsako į tą klausimą, atsako, kuris būtų visiems lygiai priimtinas ir visiems lygiai privalomas, nėra. Visi žinome esant įvairiausių teatro mokyklų ir krypčių, kurios savo tarpe kovoja ir įvairiausiai į tą klausimą atsako. Neišsiaiškinę apskritai teatro prigimties, apskritai teatro uždavinių, vargu mes išsiaiškintumėm, kokie yra specifiniai lietuvių teatro uždaviniai. Tai yra, tariant, vienas prirengiamasai klausimas.

Dalykas tuo labiau painėja, kad tenka tartis dėl tautinio teatro uždavinių, dėl tuometinio teatro prigimties. Nes čia mes tuojau

susiduriam su nauju, vėl dideliu ir rimtu klausimu: kaip yra ar kaip gali būti tautinis menas? Kokia jo prigimtis, kokie jo pažymiai, kur jų ieškoti? Juk yra žmonių, kuriems šioks klausimo kėlimas atrodo apskritai negalimas: kuri gi tauta pasauly nesidžiaugia Homeru, Šekspyru, Goethe, – *kuriai* tautai jie nesudaro didžiausios dvasios brangenybės? Homeras, Šekspyras, Goethe yra viso pasaulio dvasios galiūnai, visoms tautoms lygiai brangūs, ir vis tiktai vienas iš jų pasilieka elinas, antras britas, trečias germanas – iki kaulų! Vadinas, jų kūryboj yra tokių dalykų, kurie ją daro kartu ir tautos, ir visos žmonijos brangenybe. Klausimas, kokia yra tautinio meno prigimtis, visai savo vietoj, ir tas klausimas reikalingas *rimto* atsakymo. Tiktai atsakius į šį klausimą jau galima kalbėti ir tautinio teatro reikalu: koks turi būti tautinis teatras, kokia jo prigimtis?

Mes, lietuviai, visi turbūt tikime, jog kad principo atžvilgiu tautinis menas yra galimas daiktas, kad toksai menas yra. Mes tiktai nesame susitarę, kuo pasižymi ar turi pasižymėti lietuvių tautinis menas. Mes nežinome nei tų pažymių prigimties, nei jų savybių, nei kur jų ieškoti.

Pavyzdžiui, mums ne vienam – pripažintų garbingų vardų mes jau nė neminėsime – atrodo: jeigu tapyboje pritepliota juostų motyvų ar prijuosčių ornamentų, jeigu architektūroj priraizgyta tam tikrų kryžiukų, kreivų ir tiesių linijų, kaip tai matome mūsų klėčių pagražinimuose, jeigu eilėraštis apgieda verkšlenančiu tonu ištižusį bernelį, subatos vakarėlį pas jausmingą mergelę nujojusį, juo labiau jeigu eilėraštis slebizuoja sentimentalią lomonosovišką tėvynės meilę, tat daugelis daugelis džiaugiasi tokio, atsiprašant, meno lietuviškumu, tuo tarpu kai toksai džiaugsmas iš tikrųjų yra viena iš apgailėtiniausių nesąmonių. Verkšlenantį patriotizmą, visokius kryžiukus ir kabliukus, juostas ir prijuostes, šiaip ar taip išraizginėtas, pažįsta ne viena tiktai lietuvių tauta: tie motyvai nesudaro lietuvių tautinės savybės!

Tokiu būdu, kokia yra prigimtis mūsų lietuviško tautinio meno, mums tebėra dar nežinoma. Jeigu į tą klausimą mes jau būtumėm atsakę, tad lietuvių tautinio teatro uždavinių klausimas

mums būtų daugiau negu perpus palengvėjęs. Šiuo tarpu lietuvių teatro uždavinių problema pas mus teoretiškai dar nėra pribrendusi. Ji yra pribrendusi tiktai praktiškai.

Jei tariamės dėl mūsų teatro uždavinių, reiškia, mums kilo dėl to dalyko tam tikra abejonė: ar mūsų teatrai atsako į aukščiau minėtą klausimą. Kilo gal ne tiek abejonė, kiek nusimanymas, jog mūsų teatrai į tą klausimą atsako neduoda. Kilo tam tikras nepasitenkinimas: jei mes būtumėm patenkinti, mums nebūtų ko tartis, nė ko ginčytis.

Juo labiau nebūtų mums ko tartis bei ginčytis, jeigu mes prisidėtumėm prie kai kurių, tariant, populiariųjų teatro reikalu nuomonių.

Daugelis mano, jog teatro uždavinys yra praktiškai interpretuoti tam tikros (dramatinės) formos literatūros kūrinius. Jeigu teatro būtų toksai pagrindinis uždavinys, tad lietuvių teatro uždavinių problema būtų visai aiški: vaidink lietuviškas pjeses, kuriose medžiaga yra paimta iš lietuvių gyvenimo, interpretuok jas taip, kaip gali interpretuoti jas lietuvis artojas ar kuris kitas grynai lietuviškas padaras, kaip antai bačkinis oratorius, – ir turėsi lietuvių tautinį teatrą!

Vėlei labai plačiai yra manoma, jog teatro uždavinys esąs auklėti visuomenę, sėti kilnius jausmus, kilnias aukštas mintis vesti į gerybę, į tobulybę. Jeigu teatro uždavinys būtų toksai utilitariškas, naudos siekiantis, tai vėlei lietuvių teatro uždavinių problema negalėtų sukelti kokių abejonių. Vaidink lietuviškas pjeses, kur reiškiama lietuvių ideologija, ginami valstybės reikalai, ginami valdančios partijos interesai, ginama lietuvių valdžios politika – ir turėsi tokį tautinį teatrą, kurs ideališkai atitiks tokiems reikalavimams. Arba paimk pasaulinės literatūros didaktinius veikalus ir vaidink – supažindinai publiką su pasaulio literatūra, su pasaulio literatūros kilniomis idėjomis, – supažindinsi *lietuvių* publiką *lietuvių kalba* – ir turėsi teatrą – ideališkai lietuvišką, ideališkai tinkamą lietuvių publikos auklėjantiems tikslams!..

Kiti vėl mano, jog teatro uždavinys yra parodyti publikai gyvenimą, – rodyti scenoje tokias štukas, kurios būtų visai tokios,

kaip jos dedasi kas subatos vakarėlį gyvenime: gal kiek tik sukauptos, gal kiek tik pagražintos. Vadinas, tokio teatro uždavinys – mokyti publiką pažinti gyvenimą, gal ir gyventi pamokyti. Keliant teatrui šitokių reikalavimų – lietuvių teatrą visai lengva padaryti tautinį: parodyk scenoje, kas dedasi atskiruose kabinetuose, miesto soduose, valgyklose ar miegamuose kambariuose, kas dedasi jaujose ir kamarose ir kitose grynai lietuviškose vietose – ir lietuvių tautinio teatro uždavinys bus išspręstas...

Mūsų teatralinio gyvenimo praktikoj iki šiol taip ir tedaroma. Velkama scenon viso pasaulio veikalai, ištraukiama iš palėpių net suspėjusieji supelėti, pradedant viduramžių dramatiniais griaučiais, peržegnojant Šekspyro, Moljero, Ibseno galvas, baigiant nelaimingais Odesos sionistų apaštaliukais. Vadinas, duodama, taip sakant, pasaulinė literatūra. Arba imama lietuvių originalūs kūriniai, per juos platinama tokios kilnios idėjos, kaip blaivybė, kaip tėvynės meilė, – juk kiek tai mūsų nabašninkai kunigaikščiai ir knygnešiai tampomi ir kryžiuojami po dulkėtą estradą, bet tik daugiau tautinių jausmų, patriotizmo žiūrovui sukeltų! Pagaliau duodami, tariant, lietuviško gyvenimo paveikslai, – net į sceną, kuri turi vaizduoti sodžiaus pirkią, priverčiama šiukšlių, skiedrų, pripiliama pamazgų, net abejotino švarumo kelnės plačiu kryžiumi skersai sceną ištempiama (kaip tai darė Valstybinis teatras, vaidindamas Kaune „Amerika pirtyje"), vadinas, iš kailio neriamasi, laužomi elementarini estetinio jausmo reikalavimai, bet tiktai natūralesnis būtų lietuvių gyvenimo vaizdas! Visa tai daroma labai aukštais tikslais: norima padaryti mūsų teatrą kilnų, norima publiką supažindinti su pasaulio literatūra, norima įkvėpti jai gerų idėjų, kilnių jausmų. Pagaliau laužomi visi padorumo rėmai, bet tiktai publiką, pavargusią bebarbaliojant aštuonias valandas darbą įstaigoj, kaip nors palinksmintų, prajuokintų, pataikaujama minios mizerniausioms užuogaidoms, bet tiktai jai patiktų, bet tiktai susilauktų iš jos delnų pliaukšėjimo ir ją, patenkintą, palydėtų miegoti fizinio ir dvasinio miego!.. Ir vis tiktai nūdien nuolat viešai abejojama bei guodžiamasi dėl mūsų teatralinio

gyvenimo kelių. Vis tiktai rodosi, kad mūsų teatrų duodamoji medžiaga anaiptol neatitinka lietuvių teatro uždaviniams.

Ir iš tikrųjų ta mums teikiamoji medžiaga mūsų teatro estradoje yra antimeniškos, antiteatrališkos prigimties. Ką kitos tautos jau seniai laimingai palaidojo, mes kasame iš kapų ir tuos pabaltintus grabus duodame publikai vietoj kūrybos, vietoj tautos dvasios reiškimo, vietoj tautos kūrybinės energijos rutulojimo!

Nes berods tiktai Lietuvoj tegali turėti vietos nuomonė, jog teatras yra literatūros, publikos ir *valdančiosios partijos* programos tarnas! Kad teatras yra literatūros kūrinių interpretavimas – ši pažiūra kitur jau seniai atgyveno savo amžių. Iš tikrųjų, jeigu teatras tėra tarpininkas tarp rašytojo ir publikos, tėra tiktai kūrinių interpretatorius, tad visai pagrįstas yra mefistofeliškas juokas tųjų, kurie sako teatrą esant reikalingą tiktai tinginiams ir dvasios pavargėliams, kurie nepajėgia patys literatūros kūrinio savo dvasioje interpretuoti, kuriems reikalingas aktorius, einąs tarpininko, padėjėjo, komentatoriaus pareigas! Tuomet visai teisingai tie pikti ironikai pastebi, jog dvasios galingiesiems aktorius – literatūros kūrinio populiarizatorius – visai nėra reikalingas. Dar daugiau, jisai esą tiktai kenkia kilnų literatūros kūrinį priimti, suprasti, įvertinti, toksai aktorius esąs tiktai vienas papiktinimas. Joks tiksliausias Rafaelio paveikslo aprašymas, jokia tiksliausia jo schema, joks jo aiškinimas, jokia jo fotografija, joks gyvas paveikslas, apvilktas ir grimuotas taip pat, kaip ir Rafaelio vaizduojami asmenys, niekuomet neatstos paties Rafaelio tapyto paveikslo. Keista norėti, kad aktorius, plastiška, apčiuopiama būtybė, turinti tam tikrą fizinį svorį, apčiuopiamas kūno formas, galėtų atstoti poeto sukurtas bekūnes asmenybes, galėtų sukonkretinti aprėžtose formose poeto sukurtą iš prigimties nekonkretinamą irealę didybę! Teatras, kaipo literatūros kūrinių populiarizatorius ar interpretatorius, yra antimeniškas, antiteatrališkas anachronizmas.

Dar mažiau pagrįstas yra prietaras reikalauti, kad teatras auklėtų visuomenę, skleistų geras idėjas, obalsius, žadintų gerus, kilnius jausmus! Jeigu teatro būtų tokie uždaviniai, tad kuriuo būdu mes galėtumėm teatrą atskirti nuo kinematografo, nuo

gramofono, nuo dienraščio, net nuo policijos, kuri irgi tam tikrais atvejais turi nemaža pretenzijų auklėti visuomenę? Žinoma, šiokių tokių skirtybių galėtumėm čia įžiūrėti, bet jos visos būtų tiktai *kiekybinės*, bet ne *kokybinės*! Toksai teatras yra propagandos biuras, muziejus, dresiravimo įstaiga – visa, ko norite, tiktai ne kūryba, ne vaidyba!

Pagaliau dar didesnė nesąmonė yra vadinamasis natūralistinis teatras. Jeigu scena mums tegali duoti tiktai tą pačią medžiagą tokia pat forma, kokią ir kokia forma mes ją gyvenime turime, tad vėlei – kuriam galui mums reikalingas toksai teatras? Ar maža dramų ir šiaip šiukšlių mes gyvenime turime? Be to gi, gyvenimo įvykiai yra nepalyginamai natūralesni už natūraliausius scenos dalykus! Einant natūralistine ideologija, teatras yra gyvenimo kopija, o juk kiekvienas orginalas yra visuomet geresnis ir tikslesnis už kopiją. Kas gi, turėdamas originalą, sutiks gauti jo vietoje daugiau ar mažiau nevykusią kopiją? Nebekalbant jau apie gilesnius samprotavimus, net prieš šiuos *paprastus*, pabrėžiu paprastus, tariant, šiokiadienius piliečių sumetimus, natūralistinė ideologija neturi ko pasakyti.

Tad, remiantis net šiais primityviškais samprotavimais, tenka teatre ieškoti kitokių, kūrybinių pradų.

II

Teatro istorija rodo, jog teatras gali būti sveikas ir gyvas, gali net žydėti bei tarpti ir visai be literatūros. Čia netenka kalbėti apie teatro užuomazgas, iš kurių išsirutuloja tautų teatrai, užuomazgas, kurios, žinoma, jokio literatūros veikalo ar jo autoriaus nepažinojo. Tenka tiktai atsiminti visą Romos pantomimų laikmetį, kai jau teatro reikalas Romoj buvo labai plačiai išsirutulojęs. Tos pantomimos juk buvo didžiausi meno laimėjimai, ir jos rašyto literatūros veikalo nepažino! O tos pantomimos taip stipriai veikdavo žiūrovus, taip juos pagaudavo, jog jų aktoriai buvo mylimiausi Romos visuomenės žmonės: net didieji Romos cezariai pavydėdavo mažiesiems mimams jų kukliai garsios dalios!

Arba trumputis lapelis iš teatro istorijos Venecijoje. Gozzi ir Sacchi savo improvizacine teatraline kūryba plačiai atidarė teatro duris, kurias buvo uždariusi visiems įgrisusi dramatinė literatūra! Reiškia, sąmojinga improvizacija, gyva gyvenamoji kūryba tuojau užmušė garsiųjų Goldoni'o rašytų dramatinių veikalų apgaulingą žavingumą. Gozzi ir Sacchi laimėjo scenoje išrutulodami grynai vaidybinį meną, vaidybinę kūrybą. Ir Lietuvoje turėjome tokio pavyzdžio. „Vilkolakis", gyvendamas savo istorijos pirmąjį laikotarpį, jokių rašytų pjesių neturėjo. Daugiausia, kas buvo daroma, – tai tik išvakarėse aptariamas, bendrai sukomponuojamas veiksmas, kuris rytojaus dieną scenoje turėjo būti išrutulotas. Visi žygiai scenoje, visos kalbos, visos replikos kitądien scenoje buvo improvizuojamos. Tiesa, tais laikais dėl nepakankamo aktorių pasirengimo dažnai tokios improvizacijos išeidavo nevykusios, nesąmojingos, daug netobulumų būdavo ir grynai sceninio meno atžvilgiu, bet vis tiktai ir tuolaikinėms sąlygoms esant buvo nemaža kūrybinių laimėjimų.

Didis teatro revoliucionierius, jeigu revoliucionieriais galima pavadinti naujos gyvybės šaukėjus pasaulin, Aleksandras Tairovas visai teisingai pastebi, jog teatro istorija nurodo ilgas fazes, kada teatras gyveno be atitinkamų pjesių, kada kuo puikiausiai apsieidavo be dekoracijų, bet niekuomet nebuvo tokio momento teatro istorijoje, kada teatras būtų galėjęs apsieiti be aktoriaus. Teatras, anot Aristotelio, yra savyje sukauptas ir išbaigtas veiksmas, bet joks veiksmas be *veikėjo*, be *aktoriaus*, nėra įmanomas.

Šiuo noriu pabrėžti, jog teatro menas yra gal net *formalesnis* už bet kurį kitą meną. Ir tai sakydamas nenorėčiau būti blogai suprastas.

Teatralinėj kūryboj, kaip ir kiekvienoj kitoj, kūrinio pagrinde glūdi, žinoma, kūrėjo pergyvenimai. Tiktai kūrybiniai pergyvenimai, kūrybinė teisybė yra kitokios prigimties, negu tai turime šiokiadieniame gyvenime. Jau Aristotelis žinojo, jog visa empiriška tikrybėj atsiranda vėliau negu metafiziška. Kaip teisingai kartą Lessingas pastebėjo, Rafaelis ir be rankų būtų buvęs didis dailininkas. Net šokis atsiremia grynai dvasinių pradų; nes šokis

yra psichinio turinio reiškimas. Kojos yra tiktai įrankis: jos turi kuriamosios dvasios klausyti, jos turi prisitaikyti ritmui, kuris šokėjo dvasioje kurias ir glūdi. Tai visa teisybė. Bet be kojų, kad ir būtų gausiausio ritminio judėjimo dvasioje, vis tiktai joks šokis nebūtų gi galimas, šokėjas, vaduodamos vidaus ritmu, savo judesius, kūno formas jam pritaiko, ir mes, žiūrovai, priimame ne ritmą, bet tik jo apčiuopiamą reiškimą – kūno formas. Lygiai Rafaelis, jeigu nebūtų turėjęs rankų, jis būtų buvęs didis dailininkas, bet jo menas vis tiktai nebūtų buvęs sukurtas, jo paveikslų mes nebūtumėm turėję. Taigi ir teatro kūryboj – svarbiausia yra tos formos, kuriomis kuriamoji dvasia reiškias. O tos formos – ir yra aktorius, pasakyčiau, reali, konkreti, keturių ar penkių matavimų būtybė. Ir čia metas mums atitaisyti dar vienas senas prietaras apie meno kūriny formos ir turinio dvilypumą. Čionai dedas lygiai taip pat, kaip dar Aristotelis mokė apie formą ir materiją. Aristotelio mokslu, materija yra toks praamžinas dalykas, pats savyje savo esmėj nekintamas, tiktai pasiduodąs įvairioms formoms. Materija savaime neturi jokių savybių ir jokios formos. Ji yra tiktai kažkoks neaprėžtas galimumas kaitaliotis. O forma ir yra tai, kas apsprendžia materiją, duoda jai tam tikros išvaizdos ir savybių, pačią materiją padaro tikrybe. Materijos be formos negali būti: ten, kur ji yra – turi turėti atitinkamą formą. O forma, kaip gryna energija, kūryba, gali būti ir be materijos įmanoma. Sakau, ir meno kūriny lygiai taip pat santykiauja forma ir turinys, kaip Aristotelio forma ir materija. Kol menininko kūrėjo kuriamoji potencinė energija nepasireiškia kokia nors konkretinga forma – ji tėra ne kas kita, kaip tik viena galimybė. Forma ją perkelia iš atotraukos į tikrybės pasaulį. [Nuo] formos priklauso ir turinys: jei nėra formos, nėra ir turinio, nėra ir kūrinio. Šita prasme pasakiau, jog teatro menas savo prigimty yra *formalinis menas*, lygiai kaip architektūra, lygiai kaip tapyba. Tapybos problema – formos problema, tapybos istorija – formos istorija. Žinoma, tapyboj svarbu spalvos, kartais net spalvų medžiaga, bet tai esmės nesudaro. Lygiai kaip esmės reikšmės neturi tapyboj ir tie motyvai, kurie joje rutulojami. Naujųjų amžių tapybos istorija yra

istorija, kaip pereita nuo linearinio stiliaus į tapybinį, kaip iš plokštumos pereita į gilumą, kaip nuo uždarų formų eita į atviras formas, kaip iš įvairenybės paveiksle imta kurti vienumas, tikslingumas, kaip paskum klasinės aiškumos vietoje ima įsivyrauti neaiškumas. Lygiai taip pat dedas ir architektūroj, nes architektūros istorija yra taip pat, kaip ir tapybos, formos istorija. Šia prasme tapyba ir architektūra yra formalinis menas, lygiai kaip ir teatro menas. Tiktai teatro menas yra kur kas sudėtingesnis. Tapyboje, architektūroje, skulptūroje žiūrovas prieina ir priima kartu išrutulotą amžiną formą, teatro kūryboj žiūrovas formą turi savo dvasioje fiksuoti, drauge su aktoriaus rutulojama forma augti ir bręsti. Šiuo atžvilgiu teatro menas jau turi daugiau bendrų bruožų su literatūra, su muzika, kur visą kūrinio formą klausytojas ar skaitytojas turi pergyventi, tai yra pergyventi formos išsirutulojimą. Bet ir čia teatro menas – sudėtingesnis. Muzika, literatūra turi kad ir išsirutulojimo keliu aprėpiamas formas, bet vis tiktai pastovias, tuo tarpu teatro, aktoriaus menas ir tokio pastovumo neturi. Todėl formos svarbumas teatro mene šimteriopai didėja, nes ji visuomet yra improvizorinė kūryba. Jeigu nūdien visame pasauly sielojasi dėl teatro meno krizio, tai yra tiktai sielavarta dėl teatro formos. Natūralistinis teatras, išugdęs tiktai aktorių – neblogą psichologą, bet užtat ir ne menką neurasteniką, besirūpinantį gyvenimiška tikrybe ir visai nesugebantį teatrališkai kurti, natūral[istinis] teatras kūrybinę teatro formą visai suėdė. Pirmieji teatro reformatoriai, pakėlę revoliuciją, kaip tiktai ir susirūpino teatralinės formos problema. Tiktai natūralistų tezė pagimdė simbolistų stilizatorių antitezę, lygiai tiek svetimą teatralinei kūrybai, kaip ir pirmųjų tezė. Natūralistai šaukė: visa tai turi būti taip kaip gyvenime, žiūrovas turi užmiršti, kad jis teatre sėdi, kad jis sceną regi, aktorius taip pat turi jausti, kaip atitinkamas jausmas šiokiadienėj būty reiškias, aktorius turi visa pergyventi taip, kaip tai jis padarytų realiojoj tikrybėj. Simbolinio-stilistinio teatro pionieriai mokė, kad scenoj visa turi dėtis atvirkščiai, kitaip negu gyvenime: žiūrovas niekuomet neturi užmiršti teatre esąs, aktorius visuomet turi atsiminti, kad jis vaidina, kad jis yra scenoj; aktorius

neturi pareikšti jokių tikrų gyvenimiškų jausmų! Natūralistinės barbarybės vieton atėjo stilistinis sukempėjimas. Stiliaus vietoj pasidarė maniera, gyvybės vietoj išėjo į sceną šešėliai, griaučiai, teatralinės kūrybos vietoj išėjo mechaniškas atbarbaliojimas išmoktų, tyčia ypatingai suakcentuotų sakinių, aktoriaus plastinės pajėgos išrutulojimo vietoje pasidarė bejausmio manekeno gestikuliavimas. Teatro problema ir pasiliko formos problema, simbolinis teatras jos neišsprendė. Natūralistinį teatrą pasmaugė literatūra su psichologija, simbolinį stilistinį teatrą pražudė poza ir gestas, tai yra tapyba, skulptūra, architektūra. Kūrybinis plastiško veikslo teatras ir nūdien tebelaukia savo Kolumbų ir Kopernikų.

III

Lietuvių teatro uždaviniai juo labiau yra formalė problema. Visose šalyse, kur teatras buvo išsirutulojęs, įgavęs didesnės reikšmės, kaipo meno, kultūros faktorius, visur ir visuomet išsirutulojo iš atitinkamo veikslo, surišto su tautos gyvenimu. Indų vaidyba nebuvo gyvenimas, bet buvo tiktai gyvenimo uždavinys. Ritualinės apeigos, kaip kasdieninė duona, derlingoje dirvoje pasėta, augo ir gausėjo, siurbė kaskart savin vis daugiau ir daugiau naujų pajėgų, kaskart kitėjant apeigų vidaus prasmei, ligi pagaliau išsiliejo į teatralines konkretingas formas. Tas pat dėjos ir su elinų teatru, su šventomis dionisijomis. Ir vėliau vis vien tragediją ar komediją vaidino elinai, jų vaidyboje dvelkė tautos dvasia, ta elinų dvasia, kuri dvelkia ir Homero dieviškose poemose, ir Anakreono žemiškos linksmybės himnuose, ir Pindaro įkvėptos didybės maldose! Elinų teatras buvo elinų kultūros pajėgumas. Bet kur, kuo reiškėsi tasai elinizmas, elinų dvasia? Ir čia mes susiduriam su pagrindine problema *kaip, kokiu* būdu menas gali būti tautinis, kas sudaro mane tautiškumo pažymius? Ir į šį klausimą norėčiau atsakyti *ne dviprasmiai: tautinio meno problema – yra formalė problema.*

Vokietis sako: *Süße Liebe* – saldi meilė. Bet lietuvių kalba posakis „saldi meilė" visuomet cukerka ar krupniku kvepia.

Lietuviams aukščiausias meilės reiškimo momentas, – tai prikalbėti „meiliųjų žodelių": taip bent dedasi ir vienos kitos tautos tautosakoje. Vokiečiui gi pasakyti „meilieji žodeliai" atrodytų lygiai toks pat krupnikas, kaip ir mums jo saldžioji meilė. Mes tamsumą, gedulą simboliname juoda spalva, kiniečiai – raudona, o ispanai – geltona (taip buvo ispanuose bent iki XVIII šimtmečio). Kinietis, iškėlęs raudoną vėliavą, liūdi, lietuvis, ispanas, ją pamatę, pamanytų, kad bolševikų lizdas įsikūrė, o bolševikas – iš džiaugsmo „internacionalą" užtrauktų. Vadinas, įvairiose tautose analoginiam jausmui reikšti yra įvairių formalinių simbolių, o tas pat simbolis (šiuo atveju – spalva) gali sukelti visai priešingo pobūdžio pergyvenimų. Jei mūsų kuris poetas imtų vartoti posakius: „geltonas juokas", „mėlyna baimė" – tai pikti liežuviai jį tuojau apšauktų kokiu dekadentu ar dar niekingesniu padaru, o tuo tarpu prancūzas, norėdamas apibūdinti didžiausią baimę ar smarkiausį juoką – visuomet sako: mėlyna baimė, geltonas juokas, – ir visi jį supranta, ir niekas juo nesipiktina.

Arba vėl mes, norėdami pasakyti, kad tas ar tas žmogus yra visai kvailas, sakome: „Jis kvailas per visą pilvą", rusas gi sako „kruglyj durak" – apvalas kvailys, o vokietis sako „Schafkopf" – avingalvis. Tokios įvairios sąvokos vartojamos įvairių tautų tai pačiai minčiai pasakyti. Ir atvirkščiai, su tolygiomis *logikos atžvilgiu* kalbos ar poetikos formulėmis asocijuojas įvairūs vaizdai ir pergyvenimai. Taip dedas ne tik atskiruose posakiuose ar simboliuose, – taip dedas ir kur kas sudėtingesniuose dalykuose. Nenorėdamas savo pastabų ištęsti, negaliu duoti platesnių palyginimų ir paralelių; norėčiau pasitenkinti primindamas vieną kitą faktą iš tautosakos ir literatūros istorijos. Indas Kalidasa savo dramoje „Vikrama ir Urvasi" išrutulojo indų padavimą apie dangiškos mergelės ir šios žemės karaliaus meilę.

Tą patį motyvą randame ir elinuose – Apulėjaus pasakojime apie Erosą ir Psichę; tas motyvas atsikartoja ir vokiečių epe apie Lohengriną. Ir kiekviena tauta tą patį motyvą *kitaip* rutuloja, – kaip reikalauja tos tautos kultūros tradicijos, – ir kiekviena tauta

pasakojimą su tuo motyvu laiko savo tautinės kūrybos pažiba. Motyvas apie tėvo kovą su sūnumi plačiai išrutulotas iraniečių epe. Bet jis atsikartoja ir Kaukazo tautų padavimuose, ir kirgizų padavimuose, ir rusų bylinose, ir estų dainose, ir keltų, ir senovės vokiečių sagose. Tas pats motyvas kiekvienos tautos kūryboj kitaip išrutulotas. Arba, pavyzdžiui, žiedo motyvas. Žiedo, kuris yra amžinų ryšių ženklas, kuris nuotakai ar jaunikiui primena pamirštą meilę. Vakarų Europos tautų padavimuose ir legendose šis motyvas išrutulotas kuo plačiausiai. Jį randame ir elinuose, pavyzdžiui, Herodoto pasakojime apie Polikratą, bet jis labai gražiai išrutulotas dar Kalidasos dramoje „Sakuntala", kur pasakojama, kad Sakuntala (mergelė, karaliaus žmona) mazgojusi rankas upely ir žiedas nuo rankos nusmukęs ir patekęs į upelio bangas. Ir lietuvių dainose dainuojama, kaip mergelė lygiai tokiu pat būdu kaip Sakuntala pameta žiedą kur nors didžiame vandenėly. Ir kam ateis į galvą tikinti, kad lietuvių dainos su tuo motyvu – nėra mūsų tautos kūrybos vaisius?!

Lygiai taip pat dedasi ir individualinių poetų kūryboj, žinomųjų rašytojų raštuose. Pavyzdžiui, Edipo motyvą naudojo ir elinai, ir prancūzai, ir vokiečiai, ir rusai, ir kiekvienos tautos Edipas esmingai skiriasi nuo kitų tautų Edipo.

Arba Plauto dvynių motyvas – grynas senovės romėnų dvasios padaras, pas Hans Sachsą – eina jau vokiečių dvasia, o garsiojoj prancūzų operetėj „Žiroflė-Žiroflia" (kurią Tairovo teatras vaidina-šoka) – jau naujųjų amžių prancūzų kultūros padaras. Prancūzų ir vokiečių gotika – vėl labai skirtingi dalybai. Arba italų, prancūzų, vokiečių, Lietuvos barokas – koks vėl begalinis skirtumas!

Primindamas šiuos pavyzdžius, aš norėjau pasakyti, *kad tai, ką mes vadiname, metaforiškai tariant, „tautos dvasia", ypač tautine dvasia meno kūriniuose, yra anaiptol ne motyvai, kuriuos meno kūriniai rutuloja.*

Pyktis, kerštas, meilė, nusivylimas, patriotizmas, pareigos jausmas, kova su vagimis, didvyrių garbinimas, priešų niekinimas – vis tai yra tokie dalykai, kuriuos kiekviena šiek tiek civilizuota

tauta pažįsta, kuriuos kiekviena tauta dainuoja savo tautosakoj. Pavyzdžiui, mūsiškio meno, mūsų literatūros verkšlenąs patriotinis sentimentalizmas – kuri gi tauta to motyvo nepažino, nerutulojo?! Taipogi tautos dvasios negali sudaryti ta ar kita ideologija. Ideologija – nėra pastovus dalykas, tai pereinamas elementas. Tautos ideologija kinta šimtmečiais, bet gali apkisti ir per dešimtmečius. Jeigu tautos dvasią sudarytų ideologija, tad maža būtų pasauly tokių tautų, kurios sugebėtų išgyventi keletą šimtmečių. Jeigu ta ar kita ideologija negali būti tautinių savumų pagrindu, jeigu, tariant, tautos sąmonės turinys nėra toksai dalykas, kuriuo viena tauta skirtųsi nuo kitos, kas sudarytų tautos būdo pagrindą – tad kurgi tasai pagrindas glūdi?

Kas gi pagaliau yra tautos būdas, charakteris?

Tautos būdą sudaro tie savumai, kurie yra daugiau ar mažiau bendri visiems tos tautos nariams. Tautos būdas yra, pasakyčiau, *induktyinė sąvoka,* jeigu tik toksai terminas būtų galimas. Tautos būdą mes pažįstame iš atskirų jos narių būdo. O atskiro žmogaus būdą mes pažįstame ne iš jo įsitikinimų, ne iš jo pasaulėžvalgos, ne iš jo sąmonės turinio, bet iš jo sąmonės formos, vadinas, iš jo pasielgimų, iš to, kaip jis priima aplinkinio pasaulio reiškinius ir kaip jis į tuos reiškinius atsiliepia. *Taigi tautos dvasią sudaro tie psichofiziniai procesai, kuriais priima aplinkinio pasaulio reiškinius ir kuriais ji tuos reiškinius reaguoja.* Šie psichofiziniai procesai ir yra nelyginant ta pirmiau minėta Aristotelio materija, belaukianti savo tos ar kitos formos, apsireiškiančios apčiuopiamais ženklais, simboliais, žygiais. Tokiu būdu ir meno kūriniuose tautinę dvasią sudaro ne kiekybinis pradas, ne kas, bet kokybinis pagrindas – *kaip,* vadinas, *tautinio meno problema yra formalinė problema!* Juo labiau *lietuvių teatro problema – negali nebūti grynai formalinė problema!*

IV

Kalba yra tolydinis rutulojimas, tolydinė kūryba. Mes tai visi žinome, bet vis tiktai mes įsižvelgiame į žmonių kalbą – senąją

medžiagą, kurią atnešė mūsų tauta iš amžių gelmės, išlaikė iki mūsų laikų, įsigiliname į mūsų kalbos istorinį kelią, į jos tradicijas, ir tai darydami nustatome bendrą liniją, kuria mūsų kalba turi toliau rutulotis. Ir tokia, tokiu būdu nustatoma linija nekliudo kasdien, kas valanda mums mūsų kalbą kurti!

Taip pat mes darome ir su architektūra: įsižiūrime į senybines mūsų architektūros formas, imame iš ten medžiagą, įsigiliname į jos dvasią, gautą medžiagą klasifikuojame – vėl nustatome bendrą kūrybinę liniją ateičiai.

Tas pat dedasi ir mūsų muzikoj. Šimkus, kurdamas savo „Nugrimzdusį dvarą", ar Gruodis savo „Rudenėlį" – juk tautos dvasios apčiuopiamai nepagavo, kad ją į savo kūrinius įdėtų, ir vis dėlto iš tų kūrinių tokia lietuviška dvasia dvelkia. Kas ją sudaro? *Viena forma, kuri yra pasemta iš praeities, liaudies kūrybos tradicijų!* Pasemtoji forma vėl bus viena kūrybinė grandis lietuvių muzikos formos evoliucijoj.

Jeigu taip dedasi kitose kūrybos srityse, kodėl gi mes, norėdami sukurti mūsų, lietuvių, tautinį teatrą, turėtumėm eiti svetimais keliais, vaduotis iš svetur atjotomis idėjomis, naudotis svetimais principais, svetimomis priemonėmis? Jeigu mes taip darytumėm, tokiais svetimais keliais nueitumėm, tai vis tiktai mes, scenoj ir lietuvių kalbą girdėdami, kuriuo kriterijum besivaduodami, atskirtumėm aktorių – meno kūrėją – nuo beždžionės?

Aš esu toli nuo pagundos siūlyti, kad mes, norėdami sukurti lietuvių teatrą, pasinaudotumėm senovės indų, elinų ar viduramžių pavyzdžiu, kaip jie savo teatrą kūrė. Jų teatro pereitas kelias buvo privalomas kaip tiesioginis gyvenimo išdavinys. O jeigu mes pradėtumėm savo tautinio teatro kūrimą kokių nors apeigų, kaip antai vestuvinių, scenizavimu, mes vėl pasiliktume tokie pat beždžionės, gal tik mažiau *logingi*, kaip ir natūralinio teatro apaštalai. Krėvė, rašydamas savo „Skerdžių" ar „Dainavos šalies padavimus" – nepradeda gi priešistorinės gadynės literatūriniais slebizavimais: jis panaudoja tai, ką kitos tautos, per ilgus amžius bendradarbiaudamos, yra nustačiusios, paima tą visoms tautoms bendrą schemą, griaučius, bet juos prisunkia lietuviškos gyvybės

pajautimo, lietuviško reiškimo formulių, sukuria, tariant, *lietuvišką stilių*. Taip pat ir Dubeneckis, statydamas lietuviško stiliaus Karmėlavos bažnyčią, negi pradėjo darbą, pramanydamas plytų dirbimo ar sienojų tašymo priemones!

Nesąmonė būtų panašių dalykų reikalauti ir iš teatro! Kitaip sakant, *lietuvių teatro problema, kaipo vien formalinė problema, yra lietuviško vaidybos stiliaus problema.*

Tiktai terminas „stilius" anaiptol čia neturėtų būti suprantamas ta bjauria prasme, kaip tai suprato išgarsėję teatro reformatoriai stilizatoriai, – Mejerholdas, Gordonas Craigas ir jiems panašūs. Jų stilius nėra stilius tikrąja žodžio prasme, jų stilius yra maniera, ir labai netikusi: tai yra maniera, marinanti aktoriaus kūrybos galią. Stilius teatre, kaip ir kalboje, *visuomet yra individualus reiškimo formų naudojimas*. Todėl jis visuomet yra kūryba. Stilius, pasidaręs bendras visuomenei ar visiems, jau nustoja buvęs individualus, jis jau pasidaro maniera, jis jau yra grynas pasyvumas, – anaiptol nebe kūryba! Stilius visuomet yra gyvenimiškas, nes jisai iš gyvenimo formų išauga, bet stilius niekuomet negali būti gyvenimo atspindys, niekuomet negali būti natūralizmo piktas įrankis.

Kūrybos keliu surasti lietuviškų pergyvenimų reiškimo formules, paremtas lietuvių tautos kūrybinėmis tradicijomis, įgyvendinti tas formules į plastiškas harmoningas, aktingas, gyvas formas, kaip tam reikalui duoda medžiagos aktoriaus kūnas ir balsas, – reiškia surasti lietuvių vaidybinį stilių, reiškia plastiškai, veiksmiškai sukonkretinti lietuvių tautinės sąmonės formą, reiškia išspręsti lietuvių teatro pagrindinį uždavinį.

VALSTYBINĖS DRAMOS PREMJEROS

Valstybės dramos šį sezoną pastatyta trys nauji veikalai, operoj – dar nė vieno. Po miestą vaikšto gandai, kad mandrioji teatro direkcija esanti nusistačiusi sulyginti operos padėtį su dramos padėtim. Tai yra padaryta taip, kad publika nevaikščiotų į operos spektaklius, kaip ji nevaikšto į dramos; tuomet esą būsią kvita: jei bankrutuoja, tai esą tegu abi įstaigi iš karto! Tuomet esą vietoj operos ir dramos p. Gira paleisiąs savo mizerijas, tfu, misterijas su kačergom. Jei tie gandai teisingi, – ką gi: sveikinam!

Dramoj pirmoj eilėj pastatyta Hauptmanno „Paskendusis varpas". Apžiojo labai daug, bet kai reikia kąsti – dantys neima. Atrodė, kad p. Glinskis, taip nelaimingai „numūčijęs" scenoje Otelą, nebesiims tokių dalykų statyti, kokių jis nesupranta ir negali pastatyti. Bet kur tau – drąsus vyras! Ir iš gilios Hauptmanno pjesės padarė nelyginant kokią raganų veseliją. Tą biedną p. Steponavičių paleido į sceną Heinricho rolėje tokios išvaizdos, kad net gaila žiūrėti: kryžiavojas, šokinėja, šaukia, trypia, kniūpsčias griūva... „Ne tai bėda, kad kumelė žila, bet tai bėda, kad vežimo neveža..." Ką gi recenzentas gali padaryti, jei scenoj dedas visai kas kita, negu Hauptmanno pjesėj numatyta?!

Antras valst. dramos režisierius p. Dauguvietis – kuklesnis vyras; jis savo pastatymais tiktai didvyriškai vienas pats su kinematografu imas. Pirmoji bomba, kurią jis paleido kaimyno kinematografo adresu – buvo „Miss Gobbs" pastatymas. Deja,

iki kinematografo – nedašovė; per aukšta. Pjesė Džeromo, bet ji versta iš rusų kalbos (ne anglų). Rusų kalba – pusė Džeromo sąmojo belieka, o lietuvių kalba – jo nė šešėlio neliko. Džeromo sąmojį lietuvių scenoj pavaduoja skandalingi rusicizmai. Ponas direktorius Gira lietuvių kalbos gramatikas rašinėja, o kas dedas po jo sparneliu priglaustoj scenoj – nemato. Pjesė – kinematografiška, su tipiškais amerikoniškais moralais, kurių prasmė „nori sūrį valgyt – lipk per tvorą", inteligentiškesnei publikai visai neįdomi.

Nepavykus pirmam šūviui, p. Dauguvietis paleido antrą bombą į kaimyną kinematografą p. Tarvydo dramos „Per audrą" pavidalu.

Šiuo veikalu mūsų valstybinė drama pasiekė iki šiol neregėtos aukštybės.

Pjesė – skersai ir išilgai analfabetiška. Ūkininkas Antanas Aušra turi du sūnu: Juozą, agronomą, vedusį inteligentišką merginą, ir Vincą, gimnazistą. Susirinkusi visa šeimynėlė su giminėmis rengiasi eit šieno grėbtų, – tuo tarpu padangėj debesis užropoja – ir visi dalyviai skaudžiai atsidūsta dėl Lietuvos rytojaus. Tuo tarpu kur buvęs, kur nebuvęs seniūnas: esą ruskis su vokiečiu vainą keliąs ir Juozas turįs eit į karą. Toliau – vokiečiai užėmė Lietuvą, senis Aušra „pielavoja" pas jį pasilikusią gyvent sūnaus Juozo žmoną už tinginystę. Toliau Aušros namuose apsigyvena vokiečių žandarai ir inteligentiška Juozo žmona eina vokiečio chamo žandaro tarnaitės ir gulovės pareigas. Parbėga iš vokiečių nelaisvės Juozas; jo žmona, grybštelėjus žandarui, padaro, kad šie Juozą palieka namie, o ji pati ir toliau laidokauja su vokiečiais. Paskui užeina lietuvių kariuomenė, vokiečiai turi trauktis. Žandaras ateina atsisveikint su savo gulove, tuo tarpu iš gryčios šmakš Juozas (prieš minutę jis dar buvo Vokietijos kalėjime, kur jį žandarai vis tik buvo išsiuntę), vokietis pokš – numauna iš revolverio vietoj, o iš kitos pusės užėję lietuvių kareiviai nubarškina vokietį. Tuo tarpu visi susirenka ties mirštančiu Juozu, visi sako „ach" ir „och" – ir baigtas kriukis.

Visoje pjesėje, ką būtų galima kaipo teigiama pažymėti, tai fotografiškai nukopijuotas iš gyvenimo kai kurias scenas su vokiečių žandarais. Bet gyvenimo kopijavimas dar nėra kūryba. Visa kita – šmičium į ožio barzdą zulinimas. Naiviška, neteisinga, falšyva, vietomis stačiai kvaila. Jokio psichologinio pamatavimo.

Jokio nuosakumo! Deklamacija (žinoma, ne be citatų iš Maironies), gimnazistiškas patosas, apeliacija į Laisvės alėjos jausmus! Kad tokių, atsiprašant, „dramų" randasi gimnazistų ar studentų sąsiuviniuose – dalykas suprantamas, bet kaip suprasti tą storžieviškumą, kuriuo vaduojantis su tokiomis pjesėmis į sceną lendama? Tegu gi kad ir tokią nepavydėtiną sceną, kaip mūsų valstybinė drama, tačiau vis tiktai direkcijai tektų skaitytis ir su visuomene: ne tam gi valstybės pinigai duodamai teatro išlaikymui, kad jame būtų vaidinamos pjesės, tarytum piemenų telaukiama atsilankysiant!

Bet ir čia dar ne viskas. Publikos tikrąja to žodžio prasme premjeroje kaip ir nebuvo. Buvo atėję tie teatralai, kurie iš senų tradicijų nepraleidžia nė vienos premjeros, buvo atėję menininkai ir literatai, kuriems „naujo talento" jėgų bandymo ceremonijoj tenka *ex officio* dalyvauti, ir pulkas... studentų ateitininkų, pripildžiusių ir tuščius parterio suolus, ir aukštų ložes. Po vaidinimo pasilpylė gerai suorganizuotas delnų draskymas, išėjo į sceną autorius, paskui jį pasirodė kažkokio kreivo tipo bekratanti apšepusi barzdelė, o paskui šį „pulko vadą" išėjo visas pulkas... jaunuomenės! Jaunuomenė „pjesės" autoriui įteikė du adresu ir gėlių gabalą, o tuo tarpu „galiorka" grindis spardė ir delnus draskė. Adresus įteikė jauni vyrukai... teologijos-filosofijos fakulteto studentų vardu, „ateitininkų" draugovės vardu, ir dar kažkurios „dievobaimingos" draugijos vardu ėjo sveikinimas, o nuo kurios nors meno organizacijos, kad ir jaunų ar jauniausių menininkų ar meno rėmėjų, jokio „adreso"! Ir teatras, scena paverčiama neišmintinga politine-srovine demonstracija!

Šioje sveikinimo komedijoj autoriaus netenka kaltinti. Jei teatro direkcijai menas nerūpi, tai kodėl neleisti jai, kad ji darytų

reklamą – nemokamą? Jei „ateitininkai" eina demonstruot – kodėl ne: jų tokia gi pareiga: kai nėr lakštingalės, ją gali ir ožka atstot, by tik „savo" būtų!.. Bet kas liečia teologijos-filosofijos fakulteto studentus, tai čia reikalas keistokas. Juk tame fakultete berods yra dėstoma ir literatūros reikalas, o studentai pasirodė net elementarinio supratimo neturį apie literatūrą; užuot iš gėdos raudonavę, kad toki veikalai yra vaidinami Valstybės teatre, eina sveikint! Ką gi daro tame fakultete lietuvių literatūros dėstytojas [ją dėsto patsai Putinas], kad jo studentai viešai savo ignoranciją demonstruoja? Nejaug jis negalėjo jiems išaiškinti, kad tokie studentų žygiai visą fakultetą kompromituoja?

P. Dauguvietis, ir šią pjesę statydamas, be chamizmo, žinoma, negalėjo apsieiti. Į sceną įnešama purvinas maišas, dulkinamas – dulkės „kyla į dangų". P. Stanulis, vaidinęs senį Aušrą, nusimauna klumpę ir krato vidury scenos iš jos mėšlą; jis pats atsikrankš ir nusispjauna, kad net nuo žemės seilė tykšta. P. Žalinkevičaitė, vaidinusi jauną mergelę, šluoja aslą – sukeltos dulkės nuo scenos į parterį verčiasi... Kam visa tai reikalinga? Ar kad parodžius valstybinės dramos antimeniškumą? Juk ir be to aišku!

Kas liečia Valstybinės dramos direkciją, mus pavaišinusią trimis premjeromis, tai mes linkime ir toliau eiti jos pradėtu keliu... Kam nėra ko patarti, to niekas jau neišgelbės. *Pix dum palpatur, palpando manu maculatur.* O iš to gyvenimas netruks padaryt išvadų...

ZABLOCKIO ATGAILA

Ponas Dauguvietis aukščiau paduotame kilnių minčių bei artimo meilės kupiname straipsny mano galvon graudena:

1) kam aš neturiu „teatralingumo liepsnelės", „tinkamo ginklo", „reikalingos nuovokos", kam man teatras visiškai „svetimas ir nesuprantamas";

2) kam aš iš trijų šio sezono premjerų norįs įkainoti mūsų teatro darbą;

3) kam aš rašąs recenzijas apie spektaklius, o ne apie „aplinkybes", kurios „įspraudė teatrą į siaurokas visuomeniškas ribas";

4) kam aš kai kuriuos jo aukštus laimėjimus teatro kūrybos reikale pavadinau chamizmo pažymiais;

5) kam aš iš viso išdrįsau kalbėt apie valstybinio teatro meniškumą.

Tat tebūnie leista man, siauram partiniam muilo biznieriui, vienpusiškam nemokėliui, diletantui, ignorantui, obskurantui ir tūkstantį kartų asilui, sudėti mano nužemintos atgailos kuklius posmus – irgi papunkčiui.

1. Dėl šito punkto kaltas tiktai vienas ponas Dievas, kam jis, paleisdamas piliečius klampinėti po Kauną, visą teatralingumą ir teatro reikalų išmanymą sukišė į vieną poną Dauguvietį, ir mano daliai nieko nebeliko. Bet *cimis*, kaip sakoma, ne šiose dalybose, o tame, kas iš jų išėjo, būtent:

2. Šią vasarą man kažkieno piemenys porino, kad teatro direkcija esanti pertvarkyta iš pagrindų, kad naujieji teatro

vadovai nunešią mūsų teatrą šviesybės keliais. Tat mano durna galva ir mislino: naują teatro valdybą galima tiktai iš jos darbų įvertinti; duota trys premjeros, reiškia, šis tas padaryta, galima ir apie konkrečius nuopelnus pasiūtarioti. Ponas Dauguvietis visai teisingai paaiškino, kad aš visai be reikalo taip mislinau: pernai direkcija buvo vienoje asaboje, šįmet gi trijos, bet apie kokius nors meniškus sumanymus, apie teatro uždavinius ir planus – jokios kalbos nebūta! O aš asilas iš premjerų norėjau suvokti, ar nepradėjo mūsų teatras nusimanyti, kuo jis nori būti, kur jis nori eiti, ko jis nori pasiekti... *Mea culpa*, kad tikėjau!..

3. Dėl šio punkto mano galva dar durnesnė buvo. Man vis kažkaip atrodo, kad, kalbant apie teatrą, apie jo, kaipo tokio, veidą, visų pirma tenka pasižiūrėti į sceną, – kas ten dedas. Aš taip ir darydavau: nusiperku, būdavo, bilietą, atsisėdu kėdėn ir žiūriu, o paskui ir kalbu apie tai, ką scenoj mačiau. Man atrodė, kad teatro menas vyksta scenoj, ir yra kritikuotina tik tai, kas dedas scenoj. Ponas gi Dauguvietis, iš pono Dievo pasiėmęs teatralingumo monopolį, mano, kad esą reikia kritikuoti ne tai, kas scenoj dedas, o „aplinkybes". O kurgi aš, biednas žmogus, tų „aplinkybių" gausiu pasižiūrėti? Po scena? Už kulisų? Direkcijoj? Kiek kartų teko į Direkcijos ložę pažvelgti, tai ten vis, būdavo, tokios storos ponios, o „aplinkybių" – jokių nemačiau. O gal tai jau ir yra tos „aplinkybės".

Tačiau mano galva ir iš kito galo galvoja. Man atrodė, kad doras menininkas su savo menininko sąžine kompromisų nedaro, gatvei nepataikauja, nešokinėja aplink „aplinkybes", nors tai ir labai storos ponios būtų. Ponas Dauguvietis laiko save menininku, kaipo režisierius neša didelę menišką atsakomybę, jo prie teatro pririšto niekas nelaiko, ir jeigu jis jau kelinti metai darbuojas ir pataikauja, – tai iš kur aš, biednas nabagėlis, galėjau žinoti, kad ponas Dauguvietis savo padėtim nepatenkintas?

4. Kai dėl chamizmo, tai mano galva buvo visų durniausia: aš ir sapnuot nesapnavau, kad scenoj iš klumpės mėšlo kratymas ar storomis seilėmis spjaudymasis yra toksai daiktas, kuris vadinas „aktoriaus to momento kūryba"! Tai man čia ir neaiš-

ku: spjaudytis scenoj yra kūryba, o kai vežikai gatvėj spjaudos irgi bus kūryba? Koks skirtumas? Man vis kažkaip atrodė, kad kūrybos požymiai yra lyg ir kitokie. Ponas Dauguvietis paaiškina, – tegu Alachas jo visą giminę palaimina už jo šviesią išmintį, – kad tai esąs scenos natūralizmas.

O man teko pažinti tokį liurbį, kuris Stanislavskis ar kaip jis tenai vadinas, kuris taip pat laiko save natūralizmo atstovu. Ir man teko girdėti, kad jisai statistą (ne aktorių!), kuris repeticijos (ne vaidinimo!) metu išdrįsta nusišluostyti nuosavą nosį, tai jos tokį statistą išmeta lauk. Ir jo aktoriai tokia „momento kūryba" niekuomet nepasižymi. Tokį aktorių, kuris išdrįstų taip padaryti, Stanislavskis tris kartus pro kaminą iškištų. Kad Stanislavskis tokį aktorių spaudoje gintų, tai man girdėti neteko... Ką gi, natūralistas Stanislavskis – liurbis režisierius, jis atsako už kiekvieną savo aktoriaus žygį! O mūsiškiai režisieriai?... Kas čia ir kalbėti: Stanislavskis susilygint su ponu Dauguviečiu ir svajot negali!..

Ponas Dauguvietis gailiai graudenas dėl mano jaunųjų dienelių – duok, Dieve, jam dvasią šventą už jo gerą širdį. Jaunas būdamas, aš ir dulkes, ir maišus mačiau, ir nosį šluosčiau. Bet juk žmogaus organizmas be nosies šluostymo atlieka ir kitokias natūralines funkcijas, ypač kai tenka kiek įkaušt, ne tokie pripotkai pasitropija! Nejau yra vilties, kad ponas Dauguvietis ir „šitokias" natūralines organizmo funkcijas, eidamas savo natūralizmo keliais, mums scenoje parodys? Ar tai bus „momento kūryba", nors gyvenime tai kitokiais vardais vadinama?

Šis pavyzdys mano durnai galvai daug ką pasako. Visų pirma, kad gyvenime yra viena teisybė, o scenoj kita teisybė. O antra, kad ir natūralizmas scenoje yra reikalingas tam tikro padorumo.

Pagaliau, leiskime, kad ponas Dauguvietis tiek turi savy teatrališkos ugnies, kad jis, kaipo režisierius, už aktorius neatsako. Bet už scenos įrengimą vis tiktai ir toks režisierius, kaip p. Dauguvietis, turėtų atsakyti. Jeigu ponas Dauguvietis ištempia kryžium skersai sceną abejotino švarumo apatines kelnes

(„Amerika pirtyje"), scenos ne tik nepašluoja, kad nedulkėtų, bet priverčia visokių šiukšlių, skiedrų, pamazgų, tai šitokie dalykai sukelia labai didelių minčių apie pono Dauguviečio meniška nuovoką. Šitokiems dalykams teatro istorijos žargone yra tam tikras terminas – ir ne aš jį pramaniau, – tas terminas yra *chamizmas*. Taip pat: drigantų reikalas. Jei ponas Gira rengia „teatralines ekspedicijas" su drigantais į Mickevičiaus klonio pakrūmes, tai dalykas savaime suprantamas: ten juk kongresai, patriotizmas, jaunatvės... Bet kad p. Dauguvietis išleidžia drigantus į sceną valstybiniame teatre („Keistučio mirtis"), tai iš šio dalyko vėlei suvokiu, kad p. Dauguviečio meniška nuovoka yra labai stipra ir kad jo nusimanymas apie teatro kūrybos esmę yra milžiniškas!

Ir dar daugiau. Kiek veikalų scenoj ponas Dauguvietis jau yra pastatęs, bet ar buvo nors viename pastatyme kuri nors meniška idėja? Ar nebuvo viskas daroma sulig vienu šablonu? Mano durnai galvai atrodydavo, kad kiekvienas pastatymas turėtų būti išbaigtas savyje meno kūrinys, individualus ir savaimingas, gyvendinąs kurią nors menišką idėją.

O kuo gi skyrės „Amerika pirtyje", „Miss Gobs", „Per audrą" ir t. t. pastatymai vienas nuo kito? Kur pagrindinė meniška idėja, kuria atskiras pastatymas remias?

Jos p. Dauguviečio pastatymuose, nežiūrint, kad jis didvyriškai savinas teatralumo monopolį, jo pastatymuose nebuvo. Todėl ir jo pastatymai negali būti aptariami ar recenzuojami kaipo meno kūriniai. Tai yra viena teisybė. O antra teisybė – šitokia: ponas Dauguvietis meniškos idėjos nešimą tolydžiu, nenuilsdamas, stengiasi padengti pigiais sceniškais triukais, stengiasi įtikti gatvei, užversdamas sceną šiukšlėmis ir skarmalais. Jei visa tai p. Dauguvietis vadina kūryba ir teatralumu, tai aš, tai vadindamas antimeniškais balagano požymiais, mielu noru pasilieku p. Dauguviečio akyse obskurantas ir profanas.

Savo recenzijoj iš pono Dauguviečio aš nieko ypatingo ir nereikalavau: nereikalavau iš jo platesnio masto meniško užsimojimo ar kilnesnės meniškos idėjos. Aš tik reikalavau mini-

mumo – padorumo scenoje, paprasto švarumo. Nes nuo to nepaliaujamo scenoje dulkinimos ir spjaudymos ir stipriausių nervų žiūrovui daros koktu.

5. „Meno" straipsnio, kaip p. Dauguvietis įtaria, aš nė nemaniau rašyti apie teatrą dėl tos paprastos priežasties, kad nebuvo tinkamo objekto...

VALSTYBINĖS DRAMOS PREMJERA

„Mon bébé"

Prieš vaidinant Valstybiniame teatre farsą *Mon bébé*, teatro vyriausią direktorių bene pirmą kartą jo gyvenime ėmė sąžinė graužti: jis spaudoj ėmė teisintis, kad neleidžia teatre farsui farsintis. Tik šiuokart jo sąžinė nepataikė, kur reikia: verčiau kitais atvejais ji būtų opesnė! Mums tėra vienintelis teatras, ir visai suprantamas dalykas, kad jame galėtų eiti ir farsas, – negi visą laiką mūsų dūšią natūralistinių „dramų" skerdynėmis gnaibys! Farso pasirodymas valstybiniame teatre iš principo yra visai priimtinas daiktas. Tačiau farsą įtraukti į repertuarą, – dar menkas nuopelnas: farsas reikia mokėti parodyti. Bepiga natūralistinė „drama"! ėmei, užpliumpinai keletą subjektų, ir baigtas kriukis, o farsas yra ypatingai reikalingas teatralinės formos. Ir mūsų natūralistai režisieriai, imdamos statyti farsą, patys nepasijuto, kaip užsinėrė kilpą ant kaklo: farsas natūralistinio teatro principais iš esmės negali būti vaidinamas. Jau vien dėl to jis nėra galimas natūralistinio teatro formose, kad jis, kaipo tokis (ypač *Mon bébé*), nėra natūralistinis daiktas. Niekur gyvenime nėra matyta, kad taip imtų ir susiburtų pusgalvių būrys ir tarpusavio santykiuose kvailiausias intrigas varytų! Ir farse *Mon bébé* nieko nėra realaus: visa jame konvencionalu, visa jame dirbtina. Visa jame sutraukta į tam tikrą nesąmonės prizmę. Nėra jame charakterių, nėra psichologijos, gal net nėra nė dramatinio veiksmo. Farsui visa tai ir nereikalinga. Jis gyvena kitais dėsniais.

Reikėtų dar pabrėžti, kad farso *Mon bébé* pasirinkimas nėra vykęs dalykas. Šis farsas paremtas vien tendencija, kuri prancūzams skiepyti gal ir naudinga. Būtent reikia vaikai gimdyti. Pas mus gi berods policininkai nelabai tesuroja pagimdytus kūdikius rinkti. Bet ir šio nevykusio tendencingo farso, kaipo anatūralistinio reikalo, pastatymas yra reikalingas aiškios tam tikros stilizacijos. Vaidinimas natūralistinėse formose neišvengiamai jį turi paversti šlykščia karikatūra.

Taip šį kartą ir atsitiko valstybiniame teatre. Dar blogiau. Šio farso vaidinime pasireiškė bent trys vaidinimo manieros. Sakau – manieros, nes mūsų valstybiniame teatre meniškos idėjos nesimas ima iš tikrųjų virsti blogo tono maniera.

Dėkite, ką norite, farso pastatymo pagrindan: tam tikrą ritmą, toną, tam tikrą plastinę ar konstruktyvinę idėją, tam tikrą veikalo harmonizavimą ar pagaliau net idiotizmą, bet vis tiktai pastatymo stilizacija turi kuo nors remtis! Pagaliau prancūziškas farsas yra reikalingas ypatingo tempo.

Jame turi viskas judėti, skubėti, virti, kad žiūrovas nė atsikvėpti nesuspėtų – tuo prancūzų farsai ir įdomūs. Net vokiečiai, vaidindami juos, iš kailio nerias, by tik savo meškiškomis formomis pasivijus prancūzų jumoro lakumą. Pas mus į tai visai nekreipta dėmesio. Farsas vaidinta natūralistinėse formose, vaidinta tokiu tempu, kaip provincijos klojimuose vaidinama „Amerika pirtyje" bei „Aušros sūnūs". P.p. Vainiūnaitė ir Žalinkevičaitė visai nesijautė, kad jos privalo realizuoti farso formas. Jos verksmu, plastikomis, teatralinėmis formomis nepateisimo vaidimamųjų asmenų tuštybės, todėl ir jų vaidinimas meno žvilgsniu – neigiamas. Čia, žinoma, aktorių kaltinti netenka, čia kalta tiktai režisūra, išdrįstanti paleisti į sceną neapgalvotus daiktus.

Dar labiau neigiamo įspūdžio darė p. Glinskio vaidinimas. Tiesa, jo visas vaidinimas buvo išlaikytas, jeigu tokiu išlaikymu galima pavadinti faktą, kad p. Glinskis, koks farso pradžioj įėjo į sceną, toks jo pabaigoj išėjo (paskutiniame veiksme suveltas kostiumas čia nieko nereiškia). Pagaliau p. Glinskiui nieko nebūtų galima prikišti korektingumo žvilgsniu. Bet jis paėmė dar

lėtesnį tempą ir tokiu būdu sudarė ne farso figūrą, bet kažkokio Amerikos žydo – perkrikšto, norinčio pasižymėti inteligento, bet pasižyminčio pusgalvio savybėmis, tipą. Todėl ir p. Glinskis scenoj buvo vargiai pateisinamas, kad ir natūralistinio teatro dėsniais. Ir visai nepateisinamai scenoj elgėsi p. Dauguvietis. Šis vyras iš paskutinės storojos, kad įtiktų „galiorkai", ir parodė visa, ką jis moka: spardėsi, draskėsi, graibėsi, bėgiojo, keikės, cypė, kriokė...

Terminas „galiorka" čia minimas anaiptol ne pašiepimui tos publikos, kuriai likimas lėmė teatro palubėj sėdėti. Terminas „galiorka" teatro žargone ženklina tam tikrą teatralinės publikos tipą. Kas liečia mūsų teatrą, tai „galiorkos" savybėmis ne kartą daugiau pasižymi parteris negu teatro palubė. Ypač kai parteris turi „kontramarkinio" pobūdžio. Bet ši pastaba kalbamosios premjeros, žinoma, neliečia.

Ir šį kartą p. Dauguvietis neapsiėjo be chamizmo, nors jam ir labai nepatinka, kad kai kuriuos jo „kūrybos" momentus tenka tuo vardu paminėti. Tegu tiktai jisai atsimins tą momentą, kai jis atsisėdo ant cilinderio ir pašoko; kur jis rankomis ir kaip jis graibėsi! Arba kai jis pirmame veiksme ištiesė vieną koją, o kitą ėmė „natūralistiškai" kratyti, – kaip tokie dalykai vadinas? O gal tai irgi yra „momento kūryba"? Jis dėjo visas pastangas, kad davus progos kriokti, ir tai esybė, kuri teatro žargone vadinas „galiorka". Toks „vaidinimas", kokį parodė p. Dauguvietis per šį spektaklį, yra visai suprantamas pas Čepurną, Versalyje, kuriame nors mugės balagane. Prie alaus stiklo ar po poros klebonіškų p. Dauguvietis būtų visai pakenčiamas klounas. Bet kaip p. Glinskis, šio spektaklio režisierius, žmogus ne be skonio, galėjo p. Dauguvietį išleisti į sceną, – dalykas visai nesuprantamas! Kad p. Dauguvietis galiorkai patinka, dar anaiptol nėra įrodymas, kad jis yra leistinas į sceną. Farsas *Mon bébé* pastatytas farsui netinkamu būdu, iš esmės negalėjo sudaryti meniškos visumos įspūdžio. P. Vainiūnaitė ir p. Glinskio korektingas scenoje elgesys šiek tiek švelnino pastatymo silpnybę. Užtai p. Dauguvietis atsidėjęs viską gadino. Ką jam reiškia menas, jei „galiorka" žvengia?

Norint formuluoti spektaklio įvertinimą, kyla visai liūdnos refleksijos. Ką gelbės formulavimas, jei teatro vadovybė daro iš principo priešingai visam tam, kas „Lietuvos žinių" skiltyse yra ar būtų parašyta. Jei ji savo akimis nemato, kas dedas scenoje, tai jau jokie akiniai jai nieko nepagelbės...

OPEROS PREMJERA

„Hoffmanno pasakos"

Pagaliau „Hoffmanno pasakos" parodyta: belaukiant jų, ištisos legendos suspėjo susikurti. Juo labiau kad jų pastatymo vilkinimu publikos nervai bandyta. Juo labiau kad jose turėjo parodyti savo ranką ilgai ieškotas, toli rastas, garsiai vežtas naujas režisierius p. Viekovas.

Neišmintinga būtų iš vieno operos pastatymo spręsti apie visą naujo režisieriaus menišką pajėgumą. Ir vis tiktai iš šio pastatymo yra reikalautina daugiau negu iš paprasto, eilinio pastatymo. Rengdamas šį operos spektaklį, p. Viekovas berods galėjo sužinoti, kad jo pirmtakūną mūsų spauda išlydėjo iš Lietuvos su šeškų litanija. Taip pat p. Viekovas negalėjo nežinoti, kad ir dėl jo kvietimo Lietuvon spaudoje šiokia tokia vėtra perėjo. Ne dėl jo asmens, bet dėl principo: dėl „variagų" kvietimo darbuotis *lietuvių* meno *kūryboj*. Ši vėtra, nors ir nedidelė, vis tiktai turėjo p. Viekovui priminti, kad jo pareigos Lietuvoj, atsižvelgiant kūrybinio prado, iš esmės turės būti kitokios, negu jos buvo didžiosios Rusijos provincijos miestuose. Pagaliau p. Viekovas negalėjo nebūti įspėtas, kiek lietuvių mąstančioji visuomenė yra opi meno reikaluose: jo, švelniai pasakius, neatsargus interviu, duotas vienam kauniškių dienraščių, sukėlė tokio triukšmo, kurio nesugebėjo atitaisyti net teatro direktorius p. Gira, visą atsakomybę savo galvai pasiimdamas (p. Bičiūno – p. Giros polemika *Lietuvoje*). Šie įvykiai p. Viekovui negalėjo nebūti žinomi. Ir jie turėjo jam pasa-

kyti, kad į jo pirmą pastatymą lietuvių visuomenė žiūrės ypatingu atsargumu, žiūrės į jį kaipo į režisieriaus viešą kvotimą, atidžiai seks kiekvieną pastatymo bruožą ir neturės didelio noro pastatymo trūkumus maskuoti.

Tat, atsižiūrint šių aplinkybių, sudarančių tam tikrą darbo atmosferą, tenka manyti, kad p. Viekovas į savo pirmą pastatymą įdėjo visa, ką galėjo ir mokėjo. Todėl tat jo pirmas pastatymas neišvengiamai gundo žiūrovą vertinti p. Viekovo menišką pajėgumą ir nustatyti tam tikrą prognozę.

P. Viekovo pirmas pastatymas toli gražu nepateisino gerųjų lūkesčių, nedavė to gero, ko iš jo buvo laukiama, o iš antros pusės – neapvylė ir... pesimistų!

Operos pastatyme nėra kurios nors vienos išlaikytos linijos, kurios nors vienos idėjos. Ta aplinkybė, kad kiekvienas veiksmas pradedamas patamsiu, dar negali pastatymo idėją atstoti. Pasikėlus uždangai iš pradžios scenoj visuomet tamsu: tik paskui pamažu ima įsibrauti šviesa. Ši režisieriaus maniera iš pradžios dar kiek primena, kad turime reikalų su pasaka. Bet kai tas pat kartojas iš veiksmo į veiksmą, daros nepakenčiamai nuobodu. Jau netenka minėti, kad šis paviršutinis efektas yra labai menkas, – jis anaiptol neturi galėjimo sudaryti scenoje pasakos nuotaiką, jei tos nuotaikos nesudaro tikslus, išlaikytas scenos veikslas. O tokio veikslo ir nebuvo. Dar daugiau. Visas pastatymas ištaršytas į atskirus kąsnelius: suskaldytas į *gyvus paveikslus*, kurie kartais ir juda, bet vis tiktai vienas su kitu *veiksmiškai* nesiriša. Ir patys gyvi paveikslai, paimti skyrium, nėra lygios vertybės, lygiai apgalvoti. Pavyzdžiui, antrajame veiksme – kurtizanės Giulietos rūmuose pradžinis „gyvasai paveikslas" neišlaiko elementarinės kritikos: sugrūsta, sukimšta, iššargyta – be jokio vidaus išreiškimo. Jei tai turėjo vaizduoti kurtizanės namų papročių palaidumą, tai to visai nevaizdavo. Jei režisieriaus sumanymu šis „gyvas paveikslas" turėjo būti, tariant, „rezonuojanti sritis", fonas, kuriame rutulojasi centralinės figūros, tai ir šio tikslo režisierius nepasiekė: figūrų ir pozų toks sukimšimas į krūvą kaip tik temdė centralinius vaidilas ir beprasmingai blaškė žiūrovo dėmesį. Visumoj šis

„gyvasai paveikslas" daro įspūdžio, kuris apibūdinamas rusų vykusiu terminu „lubočnaja kartinka", – pigiosios rūšies.

Arba pirmame veiksme svečiai susieina į Spolanzani'o salę, ritmiškai žingsniuodami ir gestikuliuodami. Atitinkamas ritmas jų judesius reguliuoja. Bet vos tiktai spėja pasileisti rankas, tuoj ir pasidaro iškrikusi masė, nežinanti nei kaip pasijudinti, nei kur rankas padėti. Ir svečių minia sceniškai pasidaro beprasmė.

Šitokie dalykai dedas su visais p. Viekovo gyvaisiais paveikslais. Geriausia jam pavyko sukombinuoti prologas. Čia, nors nieko žymesnio ir nepadaryta, bet vis tiktai stengtasi išlaikyti veiksmas. Gal būtų pasisekę ir ištisai išlaikyti nuosakumas bei vienumas, jei jo nebūtų ištaršęs p. Kutkauskas – Hoffmannas, įnešdamas sentimentalizmo, absoliutiškai svetimo Hoffmanno esmei. Bet toliau pastatymo žvilgsniu kiekvienas aktas silpnesnis ir silpnesnis.

Tat p. Viekovas, operos pastatymą suskaldydamas į nelygių, savo tarpe veiksmiškai nesurištų gyvųjų paveikslų eilę, kurie paveikslai, be to dar, kas veiksmas daros vis menkesni, vis daugiau neišlaikyti, iš karto užsirekomendavo iš negeros pusės. Šis dalykas atsitiko todėl, kad p. Viekovas iš esmės laikosi muziejinės operų statymo sistemos. Pirmoj eilėj eina „premjera", „centralinės" figūros, o visa kita – tariant, nemokamas priedas, rezonuojanti sritis, fonas – ar kaip norite pavadinkite. Tarp „premjerų" ir rezonuojančios srities nėra atitinkamo veiksminio ryšio, ir todėl visumos, pilnumos įspūdis niekuomet negali susidaryti. Šitokį operų statymo būdą kritika jau seniai išjuokė, iškeldama komiškai skambantį, bet pamatuotą reikalavimą: Ponai operos dainininkai! Arba vaidinkite kaip reikiant, arba giedokite nuleidę uždangą! Mūsų laikais žiūrovas yra jau tiek išlepintas, kad jis negali atleisti disonanso tarp žodžio, veiksmo ir gesto!

Jeigu šis ironiškas kritikos reikalavimas yra pamatuotas, taikant jį kiekvienai operai, tai dešimtį kartų jis yra pamatuotas, kalbant apie „Hoffmanno pasakas". Jei visas ansamblis nesudaro atitinkamos „hofmaniškos" nuotaikos, tai kai kurių „hofmaniškų" atskirų figūrų pasirodymas scenoje yra nesuprantamas dalykas.

Pavyzdžiui, visai nesuprantamas antrame akte Doktor Dapertutto, gundąs Hoffmanną nudurti Schleimilį, – kam tai reikalinga? O tuo tarpu, jei operos pastatymas ir visas ansamblio vaidinimas sudarytų „hofmanišką" nuotaiką, tai doktor Dapertutto buvo visai pateisinamas ir suprantamas.

Plačiai žinomas prancūzų dramaturgas, autorius daugybės dramų, komedijų, vodevilių, dar plačiau pasižymėjęs kaipo libretistas *Jule Barbier* (vienas ar bendradarbiaudamas su kompozitoriais pagamino daugeliui operų libretto, kaip antai: „Psyché", „Faust", „Roméo et Juliette", „La reine de Saba", „Hamlet", „La Colombe", „Jeanne d'Arc", „Françoise de Rimini", „Néron", „Une nuit de Cléopâtre" ir t.t.), gamindamas libretto operai „Hoffmanno pasakos", norėjo sukaupti jame *Hoffmanno* psichikos esmę, iščiulpdamas, nors ir nelabai vykusiai, iš atskirų raštų atskirus bruožus ir patį rašytoją paleisdamas į sceną. Prologo smuklė sumanyme primena realią smuklę *prie teatro Bamberge*. Tame teatre Ernst Theodor Amadeus *Hoffmann* ilgai darbavos, toje smuklėj jis praleisdavo ilgus vakarus ir nemigos naktis, savo skausmą liūdėdamas, savo pašėlimą šėldamas.

Ne mažesnį vaidmenį Hoffmanno gyvenime suvaidino ir berlyniškė smuklė, priklausiusi Lutheriui ir Wegneriui, kur jisai ilgas naktis trumpindavo Adelbert'o von Chamisso ir Friedricho de la Matte Fougué[?] kompanijoj, kur itin daug svarbių kūrybinių momentų pergyveno sėdėdamas su geniališku aktorium Ludwig Devrient.

Barbier, prologe įvesdamas Hoffmanną į Lutherio smuklę prie Niurnbergo teatro (Niurnbergas Hoffmanno gyvenime nieko nereiškia), turėjo omeny kalbamas Bambergo – Berlyno smukles ir šiuo reališku daviniu iš karto norėjo įvesti į tipišką Hoffmanno pasaulį. Prologo studentai – viena mylimiausiųjų Hoffmanno temų, jie labai primena scenas iš velnioniškos apysakos „Klein-Zaches", ir Hoffmanno dainuojamoji prologe daina apibūdina nuotaiką iš tos apysakos. Ir operos kiti tipai – ištraukti iš Hoffmanno apysakų. Pavyzdžiui, Doktor Dapertutto ir Giulietta – iš *Die Abenteuer der Sylvesternacht (Geschichte vom*

verlorenen Spiegelbild); Coppelius – Coppola Olympia, Spolanzoni iš „Der Sandmann"; Crespel, Antonia – iš „Rat Krespel" ir t.t. Hoffmannas vokiečių literatūroj užima visai atskirą poziciją, tai yra unikumas tikra to žodžio prasme. Ir operos „Hoffmanno pasakos" turinys atitinka dvasiai Hoffmanno – „pasiutėlio", kaip jį vokiečiai vadina *Gespensterhoffmann*. Tai buvo be galo originalus tipas, gausiai apdovanotas visokiais talentais, laukinis padūkėlis, „naktinis karžygys", girtuoklis ir drauge pirmos eilės jurista, genialus rašytojas, gabus muzikas, aktorius, režisierius, tapytojas... Ekscentrikas, grakštus epikurėjietis, žiaurus stoikas, fantastas iki beprotybės, sąmojingas juokdarys ir ironiškas iki nuodingumui, jis savyje sujungė keisčiausias priešingybes ir gyvenime, ir raštuose. Šitokį Hoffmanną Barbier ir norėjo parodyti. Barbier, Hoffmanno apibūdinimo centre padėdamas meilės reikalą, iš principo nesuklydo. Meilės pradas nušviečia labai daug Hoffmanno esmės paslapčių, drauge jo asmenį padarydamas dar paslaptingesnį. Tenka tiktai atsiminti, kokį vaidmenį jo gyvenime suvaidino kad ir *Julija Marc*. Tačiau Hoffmannas nereikalingas, kad kas už jį kalbėtų. Savo dienyne savo pergyvenimus jis labai raiškiai apibūdina, kaip antai: *Sehr komische Stimmung; humoristisch-ärgerliche; die Stimmung ist in ein* decrescendo *übergangen; musikalisch exaltierte Stimmung; bis zum Exzess romantisch und* capriciö*'s;* Senza entusiasmo, senza exaltatione*; sehr frölich,* ma senza furore ed un poco smorfia... ir t. t.

Šie trumpi daviniai berods pakankamai meta šviesos, koks turėtų būti „Hoffmanno pasakų" pastatymas ir ko iš jo galima ir reikia reikalauti.

Atsiremiant Hoffmanno asmens bei jo kūrybos savybėmis, turėjo būti duota pašėlusi pasaka, atsiremianti realybės formomis. P. Viekovas savo pastatymu ne tiktai hofmaniškos, bet ir apskritai jokios pasakos nedavė. Todėl ir pastatymo įvertinimas gali būti tiktai neigiamas.

P. Viekovas su savo „muziejine" operų statymo sistema pastatė į negalimą padėtį ir dekoratorių p. Dubeneckį. Dekoratorius, režisieriaus bendradarbis, iš esmės gelbsti režisieriaus

kūrybiniam sumanymui realizuotis. P. Dubeneckiui gi nebuvo kas daryti: jei režisierius nepareiškia pastatymo idėjos, tai ką gi p. Dubeneckis realizuos?! Jei pokylį pas užkeiktą „fiziką" Spolanzoni p. Viekovas vakaruškų būdu surengė, tai čia joks dekoratorius negali padėties išgelbėti. Dekoratoriui tenka įrengti keturkampė dėžė, kuri Spolanzoni'o salionams tiek tetinka, kiek šuniui botagas. Arba paslaptingi, pilni niaurios dvasios ir mirties alsavimo Krespelio rūmai paversti biurgerišku kambariu minkštomis sofomis, ir tikinti, kad tokiose apystovose gali vykti hofmaniškas veikslas, nesuprantamas drąsumas! Nėra abejonės, p. Dubeneckis, bendradarbiaudamas su režisierium kūrėju, būtų parodęs, ką jis gali. P. Dubeneckiui, kaipo dekoratoriui, galima prikišti vieną, gal kiek ir keistai skambantį, bet teisingą dalyką: kaip jisai galėjo bendradarbiauti tenai, kur jo bendradarbis kūrybos nepareiškia. O p. Viekovui tenka ypač prikišti dar šit ką. Jis, kaipo režisierius, negalėjo nežinoti, ką sumanė padaryti baletmeisteris p. Petrovas. O jei tai žinojo, – tai kaip jis galėjo p. Petrovo elgesį pateisinti?

Mūsų, taip sakant, baletmeisteris p. Petrovas visų savo žygių scenoje pagrindan deda vieną vienintelę mintį: jis yra baletmeisteris, jis yra centras, gražios mergelės – šokėjos tėra tiktai fonas jo didelei meistrybei pabrėžti. Žinoma, mums labai malonu, kad šokėjos – gražios ir kad jis yra baletmeisteris – ne veltui gi jis „galiorkai" taip uoliai „kloniojas", gana protingai daro mums primindamas, kad jis yra centras, apie kurį visas „baletas" sukas – kitaip, gink Dieve, mes dar užmirštumėm!.. Bet kai jisai spektaklis iš spektaklio nuolat įsipynęs mums tai kartoja, – dievaž – nusibosta! Tuo labiau kad jo visi „baletiniai" sumanymai tokie monotoniški, atestuoją tokią mažą kūrybinę potenciją! Ir „Hoffmanno pasakose" pasirodė jisai su įprastomis, sentimentališkomis formomis, ir be to dar – taip nešvariai pravedė! Sumanytas baletas „Hoffmanno pasakoms" iš esmės yra svetimas, priešingas operos dvasiai, operos pastatymo tikslumo žvilgsniu tai yra „Null und Nichts", jei nepasakius daugiau! Ir vis tiktai p. Viekovas p. Petrovą išleido į sceną!

Iš vaidilų hofmaniškų figūrų sudarė, supratęs Hoffmanno dvasią, vienas p. A. Sodeika ir dalinai p.p. Dvarionaitė bei Vencevičaitė. Užtat p. Rutkauskas, vaidinęs-dainavęs patį Hoffmanną, vaidybiniu žvilgsniu – pasigailėjimo vertas. Kas tinka operoms „Carmen" ar „Pikų damai" – „Hoffmanno pasakose" – neleistinas dalykas.

Laikraštinėj recenzijoj nėra galėjimo gilintis į pastatymo detalių svarstymą, – neišvengiamai tenka tenkintis tiktai principinėmis pastabomis.

Žiūrint „Hoffmanno pasakų", visai nesusidarė įspūdžio, kad esi *lietuvių* ar *lietuviško* meno įstaigoj. Aktoriai, kai kurie turėdami visai neblogą dikciją, lyg susitarę, tarytum norėdami paslėpti libretto vertimo netinkamumą, žodžius tarė labai neaiškiai; tat ir šia paviršutine prasme lietuviškumo spektakly buvo nedaug. Pastatymo žvilgsniu, opera be jokio skirtumo galėtų eiti kur Odesoj, Varnoj ar gal ir Palestinoj...

Žinoma, iš p. Viekovo, vos atvežto į Lietuvą, iš vagono stačiai į meno židinį nugabento, nepažįstančio nei lietuvių psichikos, nei būdo, nei lietuvių kūrybinių tradicijų, niekas ir nereikalauja, kad jis operų interpretacijoj duotų lietuvių meno elementų. Jeigu jis negali duoti pastatymams sielos, užtat iš jo yra dvigubai reikalaujama teatrališkos formos. Formos, kurios šiuo pastatymu nedavė.

Jeigu p. Viekovas negali daugiau duoti, kaip davė šiuo pastatymu, tai lieka visai nesuprantamas jo kelionės į Lietuvą tikslas. Mes nebesame stabmeldžiai, o eiliniai „variagai" mus „patiešija" ir kitokios rūšies įstaigose negu vienintelė mūsų opera...

Jeigu p. Viekovas iš esmės gali daugiau duoti, negu davė, samprotaudamas, kad lietuvių visuomenei užteks ir to, – tai jis nelabai sąžiningai pradėjo darbą.

IBSENO KARŽYGIAI KAUNE

„Helgelando kovotojai", 1925–XII–8

Ibsenas gražiajai dramai „Helgelando kovotojai" medžiagos pasisėmė iš herojinio germanų-skandinavų epo ir epo sukurtų asmenybių bruožus dramoje pilnai išlaikė. Ši aplinkybė šios dramos vaidinimą žymiai palengvina. Herojinio epo medžiaga pati savaime pasako, ką turi duoti vaidinimas. Apie tuos epo asmenis yra tiek daug literatūros, iš kurios būtų galima suvokti kiekvieną herojų bruožą, nors jie ir Ibseno kūriny labai raiškūs. Iš kitos pusės, medžiagos aiškumas bei nuosakumas režisieriui bei aktoriams uždeda pareigos laikytis tam tikruose rėmuose, iš kurių išeiti – nevalia.

Su šia aksioma Valstybės teatre statant Ibseno dramą nesiskaityta. Ir pjesės pastatyme, ir vaidinime.

Pastatymas primena garsiąją p. Vizbaro baltą vilą, nutūpusią Parodos kalne, su savo visokių dalykų ir stilių nuotrupų prigriozdinimais. Šioj ar toj meno šakoj meno kūrinys turi sudaryti tam tikrą kūrybinį vienumą. Mes, pavyzdžiui, niekuomet nepateisintumėm skulptoriaus, kuris lipdytų figūrą: nosis – Egipto, veidas – Praksitelio, torsas – Rodeno, kojos – kokio nors Lėmbriuko. Šitokios rūšies kratinio nepateisindami nei skulptūroj, nei p. Vizbaro viloj, – jos negalime pateisinti ir teatre. P. Dauguvietis, statydamas Ibseną, šitokį kratinį ir davė. Būtent.

I ir IV veiksmas. Scena: kelios apiplikusios pušelės, natūralistiniu paprastumu „nudirbdintos"; kažkas panašaus į fiordus,

gilumoj – banguojanti jūra, [su] kino aparato pagalba sudaryta. Čia tenka priskaityti ir tam tikras įkyrus cypimas užkulisy, turįs pretenzijų sudaryti jūros ošimo įspūdžio. Viskas taip sutvarkyta, kad susidarytų tikrovės iliuzija, kad viskas atrodytų natūrališkai.

Čia ir prasideda pastatymo falšyvumas. Herojinis epas bei iš jo semta dramai medžiaga – nėra natūralistinis daiktas: tai yra tam tikras kūrybinis realizmas, tam tikra medžiagos stilizacija. Tokie dalykai natūralistiniuos rėmuos negali sutilpti. Nežiūrint visų pastangų, natūralistinės iliuzijos p. Dauguvietis ir nesudarė. Pušelės – per daug mizernos, per daug popierinės. Fiordinė pakriaušė – dar menkesnė. Mūrinė anga į Nemuną pas Vytauto b-čią jau kur kas smarkiau atrodo negu p. Gregorausko (dekoratorius) fiordai. Kino filma bei cypimas ne tik natūralistinio vaizdo nesudaro, bet stačiai erzina žiūrovą. Visi daiktai, kurie randas scenoj (dekoracijos, butaforija), turi prasmės tik tuomet, kai jie šiokiu ar tokiu būdu yra reikalingi, kai padeda ar duoda progos aktoriui įgyvendinti vaidinamąją individybę. Kino filma bei cypimas ne tik nieko šiuo reikalu neduoda, bet stačiai kenkia. Filmos blikčiojimas blaško žiūrovo dėmesį ir nusibosta. Cypimas gi pastato į negalimą padėtį aktorius. Kad girdėtųsi jų balsai, jie turi garsiau kalbėti. Bet jie negali gi garsiau kalbėti, negu jų balsas pakelia. Jie turi arba rėkti, arba pompastiškai deklamuoti. Daryta viena ir kita. Aktoriai, darydami viena ir kita, iš esmės negali būti nuoširdūs; nebūdami nuoširdūs, negali ir žiūrovo užkrėsti būtina liepsnele. Rezultatai – kuo liūdniausi.

II ir III veiksmas. P. Dauguvietis sumanė duoti kyšį „stilistinio teatro" (jeigu toks gali būti) mėgėjams. Scena įrengta „gelumbių sistema", nors ir prasilenkta su Ibseno nurodymais. Ir pačiame šių veiksmų pastatymo sumanyme – žymu atsisakymas nuo natūralizmo pagrindų. Vyrauja tapybinis simetrijos principas. Rakandai uždengti raudona gelumbe, sienos – juodos gelumbės, gilumoj aukštas slenkstis, atvira anga, pro kurią tolumoj matyti medžiai ir dangus. Įeiną pro angą aktoriai, atrodo, lyg iš aukštybių nusileidžia: valandėlę tam tikra

poza stabtelėja angoj, pamažu, beveik ritmiškai nusileidžia apačion nuo slenksčio. Aktorius, stovintis angoj, sudaro tolimų medžių ir dangaus fone perspektyvinį paveikslą, įvilktą į juodus gelumbės rėmus. Simetrijos principas raiškiai pabrėžiamas, kai sueina svečiai, ypač kai slenksčio laipteliuose sustoja Hjördis, o Sigurdas ir Gunnaras stovi žemiau – prie dviejų simetriškai sutvarkytų stalų. Tokių momentų buvo ir daugiau, per abu veiksmu. Aiški „stilizacija". Ir kaip tyčia, nesant šiuose veiksmuose jūros cypimo, aktoriai galėjo kalbėti kur kas natūraliau, žmoniškiau, gyvenimiškiau. Ir išgalvok man taip! Dviejuose aktuose scena natūralistiška, – aktoriai „stilizuoti". Kituose dviejuose scena, pastatymas „stilizuota", – aktoriai natūralistiški! Nebekalbant jau apie tai, kad simetrija yra joks teatralinis principas – kaip čia visus keturis veiksmus besuderinti į kūrybinę vienumą?

Šitokie dalykai itin pabrėžia režisūros menišką pasileidimą: niekas kita daugiau šio reiškinio negali paaiškinti.

Esu matęs Ibseno kūrinius blogai pastatytus ir suvaidintus, bet šitaip aš dar nesu regėjęs.

Kokių žiūrovų p. Dauguvietis laukė atsilankysiant į teatrą, jei tokį Korę stačiai beždžione pavertė? Fedotas-Sipavičius tikrai atrodė tikra žodžio prasme kaip beždžionė, kuri galėtų daugiausia cirke „kopėčiomis" ritinėtis! Šitokio tipo išleidimas į sceną Ibseną pastatė į kvailiausią padėtį. Iš p. Dauguviečio rankų p. Fedoto-Sipavičiaus asmeny Korė išėjo tokis sugriuvęs, sudubęs galvijėlis, kad, rodos, bakstelėsi jį kačerga, tai jis ir žnektelėti nesuspėjęs kinkas išties. Ir šitokią mizeriją apsiveja narsi Hjördis su pulku karžygių – laiko jį savo neprieteliu, išdidžioji Hjördis laiko garbinga su juo kovoti! ką Hjördis! patsai senis Ornulfas, tasai jėgos ir drąsos įgyvendinimas, drauge su savo karžygiais sūnums kovoja su Kore, ir šeši Ornulfo sūnūs milžinai krinta kovoje su juo! Ketvirtame veiksme – Korės gauja (tokie pat beždžionės, kaip ir jis) apginkluota vien lazdomis, o kai su ja dar kartą susiima (užu scenos) Ornulfas pas Gunnaro namus – girdėti kardų žvangėjimas. Kur tie beždžionės kardus gavo?

Jei p. Dauguvietis šitokį dalyką padarė, reiškia jis ne tik Ibseno nesuprato, bet ir nepasistengė suprasti. Lygiai nepasistengė paskaityti nors kokią brošiūrą apie vikingų laikus ir tų laikų papročius. Pavyzdžiui, mūsų laikais, jeigu karininkas išsitraukia revolverį, tai jis juo jau tikrai šaus. Taip pat ir vikingas: jeigu jis užsimoja ietimi, tai jis ją jau paleis, kur reikia. O p. Dauguvietis, vaidindamas Ornulfą, mostaguoja ietimi, tarytum jis ne karžygį vaidintų, o su lazdele maširuotų. Viena, ką jis gera turi šiai rolei, tai jo figūra. Bet figūros privalumus niveliuoja jo balsas, karžygiui – skaldui visai netinkamas (jis buvo visai vietoj vaidinant žandaro rolę „dramoj" „Per audrą"). Pirmame veiksme ir p. Dauguvietis deklamavo su „artisto mėgėjo" aplombu, antrame veiksme įsileidžia į „Amerikos pirtyje" stilių ir pats sau prieštarauja: apsikniaubęs ant stalo paleidžia isterikos balselį, o tučtuojau išeidamas pareiškia, kad niekas jo dvasios nesulaužysiąs! Pagaliau ketvirtame veiksme viską sugadina deklamuodamas, pavertęs monologu garsiąją skaldo dainą. Ibsenui ši daina turi nepaprastos reikšmės: įkvėpta galinga daina seno karžygio sieloje pašėlusį skausmą stebuklingai paverčia nauja galia. Pas p. Dauguvietį tuščia deklamacija. Tokia forma, kaip p. Dauguvietis tai padarė, senio Ornulfo atgijimas yra nesuprantamas.

Maža ką gero pasakyti tegalima ir apie kitus aktorius. P. Kubertavičius Sigurdo rolėje nepasiekė net to, ką davė p. Dauguvietis. P. Kubertavičius savo slaviška išvaizda priminė ne niaurųjį vikingą Sigurdą Galingąjį, bet kažką tokio tarp Nikola Čudotvorec ir Georgij Pobiedonosec. Lygiai ir jo vaidinimas su herojų Sigurdu maža bendro teturėjo. Trečiajame veiksme sagą papasakojo neblogai.

Vietomis sugeba sudaryti net tam tikros nuotaikos. Bet tučtuojau ją ir sugadina, įsileisdamas į sentimentalizmą. Nuostabiu būdu šis gabus aktorius jokios pažangos nebedaro. P. Steponavičius Gunnaro rolėje – dar menkesnis. Pjesėje tiek daug kalbama apie jo kilniąsias savybes, o scenoj jų visai nesimato. Dėl paimto falšyvaus vaidinimo tono Gunnaras išėjo vietoj drąsaus karžygio šiokiadienis pilietis, negalintis išropoti iš po žmonelės kietos klum-

pės. P. Steponavičius Gunnaro rolėje nieku ne geresnis už Henriką „Paskendusiame varpe". P. Vainiūnaitės Dagny – taip pat ne Ibseno. Tokios avelės Ibsenas ir nevaizdavo, ir negalėjo vaizduoti. Nėra abejonės, kad Dagny rolės suplanavime daugiausia kalta režisūra. Pavyzdžiui, taip sėdėti įsikibus į Sigurdo rankovę, kaip ji tai daro antrajame veiksme, jai pačiai turbūt ir į galvą nebūtų atėję. Pasakoja apie savo keliones, apie būtį prie Anglijos karaliaus dvaro, o elgias kaip viščiukas. Yra tačiau ir pačios p. Vainiūnaitės kaltės. Pavyzdžiui, kai ji susijaudinusi atveria baisią paslaptį Hjördis, ši scena išėjo labai silpna, be jokios ekspresijos, ir čia režisūra vargu bau kalta.

P. Rymaitė Hjördis rolėje leido linkėti daug ko geresnio. Ypač silpna pirmajame veiksme, kur ją, kaip ir kitus aktorius, režisierius pastatė į negalimą padėtį. Antrame ir trečiame veiksme ji žymiai geresnė. Hjördis rolei p. Rymaitė neturi gamtos davinių: neturi atitinkamo balso, figūros, vidaus stiprybės. Grakštumo, tylaus, nuslėpto skausmo scenose p. Rymaitė su savo lyrišku balsu buvo visai tvarkoj, darė teigiamo įspūdžio. Bet vos tik tenka pareikšti vidaus galia ar ironijos piktybė, – Hjördis nebėra. Ketvirtame veiksme – vėlei žymiai silpnesnė. Pagaliau nelaimė – šviesa užgeso ir nukniaukė spektaklio pabaigą ir Hjördis gyvenimo opiausį momentą.

Šią pjesę dėl pradžioj nurodytų priežasčių ir valstybinė drama galėjo geriau suvaidinti. Jei ir šitos pjesės valstybinė drama nesugebėjo pastatyti, perspektyvos labai liūdnos. Dėl silpno vaidinimo aktorių netenka kaltinti. Ak, ir visuomenę pasiekia žinios, kokiomis sąlygomis jiems tenka dirbti. Nedaroma pakankamai repeticijų, neduodama pasiruošti ir verčiama vaidinti, – žinoma, sunku kas padaryti. Daugiausia čia kalta režisūra. Jei teatro direkcija į vaidinimus žiūri ne menininko akimis, tai režisierius taip negali žiūrėti: jis gi savo vardu atsako už rezultatus. P. Dauguvietis, tokius spektaklius paleisdamas, – viena iš dviejų: arba pataikauja, arba neišmano. Kadangi jau kelinti metai jis taip daro, nėra pamato tikėti, kad padėtis pasikeistų. Tat teatro meniška puse turėtų susirūpinti patys aktoriai. Juk Jūs, gerbiamieji aktoriai,

negalite nejausti, kad dabartine tvarka genant spektaklius Jūsų vardas krinta visuomenės akyse, Jūsų dovana yra betiksliai, beprasmiai aikvojama, jėgos nustojo augusios! Negalite nežinoti, kad aktorius tegali: arba augti, arba... grįžti namo! Jeigu šiandie man teko neigiamai atsiliepti apie Jūsų darbą, tai galite būti tikri, kad man smerkimo žodis ištarti buvo gal skaudžiau, negu Jums klausyti. Teatro vadovybė visuomenės balsui akla ir kurčia. Kas jai rūpi, nesvarbu, svarbu tik, kad menas jai nerūpi. Aktoriai patys turi padėti pastangų, kad nebūtų paleidžiami neapgalvoti, neparuošti spektakliai. Šiuo tarpu padėties niekas kitas neišgelbės.

APIE TEATRĄ IR KUKALIUS

Kas pakluonėms vaikšto, –
Daug griekų turi;
Pro akuliorius
Į dangų žiūri.

Iš liaudies dainų

Ėmus „Liet. Žinioms" aiškiau pasisakyti mūsų teatro reikalu, pripažinti ir nepripažinti oficiozai, eidami nuramintos ir nužemintos dvasios piliečių tradicijomis, ėmė į mus baltakiuoti: „Liet. Žinios" esą šakalio ieškančios – rakštims leisti! Pagaliau patsai Valstybės teatro direkcijos vadas p. Liudas Gira tarė ir leptelėjo: „Liet. Žinios" iš principo puolančios kiekvieną šiokį ar tokį valstybės teatro direkcijos ir jos darbuotojų žingsnį! (Žiūr. š. m. „Lietuvos" Nr. 270.) P. Giros mestą pirštinę priimam.

Ne taip seniai „L. Žiniose" teko neigiamai atsiliepti apie p. Tarvydo „dramą" „Per audrą". Apie ją mes nė nebūtume kalbėję, jeigu p. Gira su jaunuolių pulku „dramos" pabaigoje nebūtų ėmęs „komedijas" krėsti. Padaryta – pasakyta. Įdomiau, kas iš to išėjo. Mūsų universiteto teologijos-filosofijos fakulteto studentai (dalinai dalyvavę ir p. Giros surengtose „komedijose"), prieš mūsų recenziją „Lietuvos" skiltyse iškilmingai užprotestavo ir graudžiu balsu visuomenę pamokė: „L. Žinios", norėdamos pasmaugti klerikalizmą, p. Tarvydo dramą nupeikė, netikėkit. Esą ateitis parodys, kad p. Tarvydo drama – didis

daiktas. Ir vos spėjo praslinkti savaitė, kaip tos pačios „Lietuvos" skiltyse p. Vaitkus p. Tarvydo „dramai" kailį taip nuruntino, kad nė stibinkaulių sveikų nebeliko. Ar teologijos-filosofijos studentai p. Vaitkui prikiš, kad jis šališkas bei nesąžiningas? Kad jis bedievis ir nori valdžią nugriauti? Ar p. Vaitkus „Liet. Žiniose" simpatizuoja? Ar kokie asmeniški p. Giros neprieteliai p. Vaitkų bei „Lietuvą" papirko?

Jei teologijos-filosofijos studentai tuo savo protestu ir pasirodė esą pomažiai išauklėti, bet jiems visa tai atleistina. Jauni bernužėliai, gražios mergaitės, karštas kraujas. Dauguma savo gyvenime doro teatro nė nesapnavo, o gal daugelis ir tikrų dramų ne kiek labai teskaitė. Kaip moka, taip šoka, – kaip sakoma, iš košelėnos vaško neišspausi. Pagaliau jie gi filosofai, teologai... o kai kurpius ims blynus kepti, – žinia, kas išeina...

Bet jeigu panašių priemonių griebiasi p. Gira, tai jau: fe! Jo mestas sprendimas visai nesudaro įspūdžio, kad jis su kitais manančiais asmenimis elgtųsi sąžiningai bei kovodamas su jais griebtųsi švarių priemonių!

Užima aukštą vietą, amžiumi – nebe pusbernis, ir su viešai tariamais žodžiais turėtų skaitytis!

P. Gira, kaipo teatro vadovas, „Lietuvos" Nr. 270 išdėsto savo teatrališką credo. Ten pasakytas: „O jeigu menui, pavyzdžiui, scenos menui, visai priimtina ir net pagirtina yra, kad jis būtų tam tikra viešoji padorumo bei pilietinių jausmų mokykla, tai lygiai leistina yra, kad jis turėtų kartais ir kitos rūšies utilitarinių tikslų, būtent, teiktų jo žiūrovui paprasto (?! Z.) dvasios poilsio, savo rūpesčių užuomaršties belaisvam (?! Z.) juoke". Šis keistas p. Giros tonas meno reikalu susidarė turbūt dėl tos priežasties, kad jis sumanė nevertingai pesiteisinti prieš davatką p. J. S., scholastišku badu užpuolusį farso faktą teatre (žiūr. „Liet." Nr. 255). Girdėjusius iš p. Giros lūpų ir niekingesnių dalykų šis jo tonas – nestebina. Užtat stebina mūsų teatro vadovo pažiūros į teatro reikalą.

Visų pirma jose žymu susirūpinimas pirmoj eilėj literatūra! Ir čia mes pagrindinai su juo išsiskiriame. Iš teatro mes reika-

laujame, kad jis mums duotų *teatro* meną, o ne literatūrą. Teatrui literatūra tiek tereikalinga, kiek ji duoda medžiagos sukurti scenoje teatrališkas formas, teatro meną. Aiškus dalykas, juo tikslesnė bei tobulesnė medžiaga, juo ji yra dėkingesnė režisieriui bei aktoriui kurti teatro meną. Vaidinamoji medžiaga iš esmės turi būti vertinama ne literatūros, bet grynai teatro meno žvilgsniu. Pavyzdžiui, nuvalkiota prancūzų operetė *Žiroflė-Žiroflia* literatūros žvilgsniu yra žymiai kvailesnė ir už farsą *Mon bébé*, o tačiau kaipo vaidinamoji medžiaga tokiam Tairovui davė progos sukurti tokį dalyką, kuriuo stebis visa meniška Europa. Teatro vadovas turėtų rūpintis suvokti mūsų teatro menišką uždavinį ir, to uždavinio siekdamas, rinktų atitinkamą repertuarą. Aiškių meniškų uždavinių neturintis teatras neturi jokio galėjimo sudaryti savo repertuarą. Sudarant repertuarą, reikia turėt atitinkamą teatrališką kriterijų. Kur jisai, tasai kriterijus, valstybės dramoj? Ko stebėtis, jei Valstybės dramos naujuose pastatymuose vyksta fiasco ir fiasco?! Kol teatro vadovybė santykiuose su teatro menu laikysis tokių archajiškų pažiūrų, kitaip ir negalės būti!

Dar keisčiau skamba iš teatro vadovo lūpų, kad teatras turi siekti tam tikrų utilitarinių tikslų. Apie pilietinius bei padorumo jausmus mes nuolat girdime iš ambono, pasiskaitome „Liet." skiltyse, tuo tikslu turime viešą bei slaptą policiją ir daugybę kitų gerų įstaigų. Gi pasijuokti žmonės paprastai vaikšto į cirką, į Čipurną. Kitas esą savo kasdienius rūpesčius ir prie buteliuko gali užmiršti... Kam Valstybės dramai kištis ne į savo reikalą – sudaryti pavojingą konkurenciją šiems geriems daiktams?! Teatro direktorius, įtraukdamas į savo darbo programą šitokius „utilitarinius" posmus, kišas ne į savo reikalus, o savo tiesioginiu darbu tesirūpina! Iš tikrųjų, kiek kartų p. Gira rašė Valst. teatro reikalu, kiek kartų jis davė interviu, – jis visuomet tekalbėjo apie repertuarą, literatūrą, „utilitarizmą", – teatro meno gi visai neprisiminė, teatro kūrybos srity jokių sumanymų, jokių idėjų jisai nepareiškė. Jų mes negaunam pajusti ir visoje Valstybės dramos darbuotėj. Jei p. Gira vadovautų kuriam

privatiniam teatrui, jis galėtų daryti, ko jis nori, – leisti scenoj nors beždžiones vedžioti, nors šunis šokinti, bet kol jis vadovauja mūsų valstybiniam vieninteliui teatrui, – jam palaidai elgtis ne vieta. Iš teatro įstaigos mes reikalaujame pirmoj eilėj *teatro meno, teatro kūrybos*. Jeigu Valstybės drama to neduoda, mūsų recenzijos vargu bau gali būti teigiamos.

Antras principinis dalykas mums yra šitoksai. Valstybės teatras, kaipo lietuvių įstaiga, turėtų pareikšti lietuviško memo požymių. Lietuvių autorių pjesių vaidinimas bei lietuvių kalbos vaidinimuose [vart]ojimas dar nepadaro teatrą lietuviško meno reiškiniu. Be atitinkamos formos kuris nors turinys dar nedaro meno kūrinį tautiniu. Formos – plačiaja to žodžio prasme. Lietuviškų teatro meno formų valstybinė drama nė nemanė ieškoti. Būtų ieškojus, – tegu būtų dariusi klaidų, tegu būtų pergyvenusi ne vieną menišką fiasco, ne kartą suklupusi, – mes vis tiktai džiaugtumėmės ieškojimo darbu. Visi iš klaidų būtum pasimokę, visi būtume susijungę padėti lietuviško teatro meno formas surasti, padėti jas išrutuloti. Atsirastų ir savo dramaturgų, ir savo repertuaras. Žinoma, nueiti šiuo keliu, reiškia, reikia turėti drąsos, pasiryžimo, pasišventimo. Valstybės drama nepanorėjo juo eiti, ji nedvejodama pasiėmė teatro formą iš svetur. Mums vėlei atrodė: jeigu jau imama iš svetur, tai tektų visa kuo geriausia, kuo tiksliausia. O mūsiškiai – ką gi padarė. Pasiėmė rusų provincialinį natūralizmą ir nenori nė žingsnio iš jo pasijudinti! Net didieji rusų teatralai – Stanislavskis, Tairovas, Komisarževskis, Jevreinovas, Mejerholdas mūsiškiams tarytum nė gyvenę nebūtų! Tarytum kažkokia padūkusi kinų siena mus skirtų nuo Vakarų Europos! Tarytum sąžiningiems teatro vadovams neprivalu skaitytis su tuo, ką pasiekė Vakaruose Adolphe Appia, Antoine, Edward Craig, Georg Fuchs, Fritz Erler, Max Reinhardt, Jacques Rouché, Gémier, Jacques Copeau, Alberto Martini, Norman Bel-Geddes ir daug kt.! Visa tai dedas ne už jūrių marių, bent teatro vadovams būtų galima ir nuvažiuoti, ir pasižiūrėti, ir pasimokyti! Mūsų laikais provincialiniu natūralizmu teatre pasitenkinti jau nebegalima. Negalima juo

tenkintis ir Kaune, nes mūsų publika jį praaugo. Buvo Kaunan užsukęs Tairovo teatras. Kainos – pašėlusios, vasara, inteligentija atostogose: teatras lūžta nuo publikos! Ta pati publika veržias pakliūti kartą, kitą, trečią... Eina mūsų dramos premjera, p. Gira rašo komivojažieriškas reklamas: publiką pirštais skaityk („Helgelando kovotojai")! Tai yra atsakymas teatrui, atsilikusiam net nuo publikos! Ir nieko geresnio mūsų dramos teatras negali susilaukti, nors jo vadovai recenzentus ir kažkaip lojotų! Tuo labiau kad ir mūsų teatro pasiimtoj krypty nematyti būtino rimto bei sąžiningo darbo. Toks Stanislavskis pradėjo natūralizmu, turėdamas tokių stambių aktorių menininkų, repeticijų šimtais darydavo, o pas mus – kiekgi jų daroma? Nors pats Stanislavskis toli evoliucionavo iš natūralizmo, – mes dideliu džiaugsmu nusilenkiame ir prieš jo natūralistinius žygius: tai buvo darbas, tai buvo kūryba! [Dėl] mūsų teatro vadovų nerimto darbo mes ir turime neišlaikytus, dažnai suterliotus pastatymus net ir paties natūralizmo rėmuose. Teatras, turėdamas gabių aktorių, skursta, publikos nelankomas. Tokie p.p. Rimaitė, Vainiūnaitė, Laucius, Kubertavičius kitur neabejojamai būtų išėję į stambius aktorius, o pas mus ne tik jokios pažangos neparodo, bet – baisu sakyti – trafaretėja, smunka!

Teatro padėtis verta susirūpinimo, bet nėra be išeities. Ir p. Gira, vietoj recenzentus keikęs, verčiau pats rimčiau pažvelgtų į jam pavestą didį atsakomingą darbą, – turėtų liautis žiūrėjęs į teatro meną pro „Ožeškienės akuliuras" bei donkichotiškai deklamavęs politinės partijos programą. Jeigu p. Gira randa laiko rašinėti nevykusius politikos straipsnius, jei jis randa galėjimo daužytis po Alytaus smiltynes bei mauroti su jaunuolių būriais po Laisvės Alėjos purvynę, – juo labiau turėtų rasti laiko pavažiuot į užsienį, pasižiūrėti ir pasimokyti. Ne prošal būtų drauge pasiėmus šiokiai ekskursijai ir režisierius. P. Gira pats turėtų rimčiau žiūrėti į jam pavestą darbą, turėtų priverst ir režisierius rimčiau, sąžiningiau darbuotis. Vietoj įvestos biurokratijos turėtų sudaryti tokią atmosferą, kurioje visi aktoriai jaustųs esą ne valdininkai, bet vienos psichologinės meniškos šeimos

nariai, – tokią atmosferą, kurioje aktoriams būtų miela darbuotis. Pagaliau turėtų sugriauti tą kinų sieną, kuria Valstybės teatras apsitvėrė nuo kitų menininkų, su kuriais bendradarbiavimas, nuomonių pasidalinimas, gyvendinamų sumanymų svarstymas bei tikrinimas, sudarytų ir palankesnę darbo atmosferą, ir pakeltų teatro menišką pajėgumą. Joks teatras biurokratijos pagrindais ne tik nebuvo sukurtas, bet ir negyveno!

Jei teatro vadovybė nepanorės sąžiningai visu rimtumu pasišvęsti teatro kūrybos darbui, reviduoti savo jau sutrafaretėjusias tradicijas, – maža vilties, kad Valstybės teatro darbai galėtų kada būti teigiamiau įvertinti.

Sėjate, ponai kukalius, – nesikeikit ir usnis pjaudami! Šiais žodžiais mes grąžiname pradžioj cituotą mūsų teatro vadovo nesąžiningą leptelėjimą.

OPEROS REŽISIERIAUS REIKALU

Laikraščiai pranešė, kad mūsų operai režisierium yra kviečiamas bulgaras, kažkoks ponas Viekovas. Jeigu mes galėjome bulgarams „paskolinti" karaliaus leibmediką (Dr. Basanavičių), tai nieko nepaprasta, kad bulgarai mums skolina operos režisierių. Kiek gal negerai, kad ponas Viekovas Lietuvoj yra kaip ir nežinomas, na tiek, atvažiuos ir susipažinsime. Tačiau vis tiktai aš norėčiau paabejoti, ar ši paskola mums tikrai yra reikalinga? Iškėlus šį klausimą, nenoromis ateina į galvą šitokie dalykai.

Visų pirma ponas Viekovas, gal ir labai geras operos režisierius, Lietuvoj plačiau nėra žinomas, ir Lietuvos jisai nepažįsta. Kol susipažins, išeis daug laiko, o nesusipažinęs kažin ar sugebės sėkmingai darbuotis. Jisai bus pas mus vis tiktai svečias; šiandie jis gali būti, rytoj jo gali nebūti, o natūralizuotis kažin ar panorės. Jeigu net ir panorėtų, tai tokie dalykai ne taip greit įvyksta. Tokio svetimtaučio režisieriaus kvietimas būtų visai pateisinamas daiktas, jeigu mes savo nieko neturėtumėm, jeigu be svetimo negalėtumėm išsiversti. Bet argi negalime mes be jo verstis? Žinoma, kad galim! Aš tai griežtai tvirtinu, turėdamas omeny du vyru. Visų pirma Teatro direkcijos pirmininką, visų gerbiamą poetą-dramaturgą poną Liudą Girą. Juk jis yra bene seniausias Lietuvoj teatralas, jis yra išėjęs specialinę teatro mokyklą, dar prieš karą pasižymėjęs kaipo labai gabus artistas. Dar gabesnis jisai pasirodė kaipo režisierius. Jau nebekalbant apie

jo režisavimo kitus darbus, tenka prisiminti tiktai jo naujausios misterijos „Paparčio žiedas" po atviru dangumi pastatymą, kuriuo jis aiškiai įrodė, kad galėtų būti kuo geriausias mūsų operos režisierius. Jeigu jis, nelyginant koks burtininkas, sugebėjo iš didžiausios minios mažai tepasirengusių artistų padaryti stebėtiną meno kūrinį, tai negali būti jokios abejonės, kad, turėdamas tokius artistus, kaip mūsų operos nariai (Kipras Petrauskas, Sodeika, Kutkauskas ir kt.), sugebėtų pakelti mūsų operos meną iki tokios aukštybės, kokioj jis dar nėra buvęs pas mus, [apie] koki[ą] mes tik svajoti galime. Režisieriaus vyriausia pareiga duoti pastatymo tam tikrą idėją, idėjomis gi gerbiamasai Liudas Gira yra toksai turtingas! Sceniškų gi artistams nurodymų vargu bau kas kitas tiek galėtų duoti, kaip p. Gira, nes jis scenos reikalą pažįsta, taip sakant, iš pašaknų!

Pagaliau, jeigu p. Gira, būdamas per daug opiai kuklus ar, kaipo Teatro direkcijos pirmininkas, neturėdamas pakankamai laiko, operos režisūros nesiima, tai mes turime dar kitą vertingą vyrą, kuris savo kvalifikacijomis šiam darbui pilniausiai atitinka. Čia kalba eina apie p. Kernauską, Teatro direkcijos narį. P. Kernauskas yra prityręs artistas, išėjęs atitinkamus mokslus, teatro darbą pažįstąs teoretiškai ir praktiškai. Režisūros darbas jam taip pat teoretiškai ir praktiškai yra labai gerai žinomas. Vienas vienintelis jo trūkumas tai tas, kad jis palyginamai yra dar jaunas žmogus. Bet juk gi saviesiems, mene pasireiškusiems žmonėms reikia duoti progos dirbti. Jeigu mes kiekvienam reikalui vis kviesime žmones iš užsienio, savuosius atstumdami nuo jų tiesioginio pašaukimo, neduodami progos išvystyti jų talentų, tai ir šimtui metų praslinkus mes savo operos režisieriaus neturėsime! Dabar p. Kernauskas daug rūpinas administracijos reikalais, tuo tarpu kai administracijos reikalais galėtų rūpintis ir šiaip žmogus, ne menininkas. P. Kernauskui vieta ne administracijoj, bet kūryboj!

Vargu bau dovanotina būtų Švietimo ministerijos klaida, turint tokių talentingų savo žmonių, atstumti juos nuo pašaukimo darbo ir jų vieton kviesti nepažįstamus atėjūnus. Ką p. Vie-

kovas mums duos, mes nežinome. Kad p. A. Kernauskas mums, kaipo operos režisierius, daug duoti gali, ypač genialaus Liudo Giros priežiūroj („Paparčio žiedo" sumanymas ir pastatymas yra genialus daiktas!), – niekas neabejoja: juk jis toks pavyzdingas administratorius! Gi turėjome „seną" atėjūną režisierių p. Arbeniną, ir kas iš to? Vienas tiktai negražumas ir negarbė!

Metas būtų susiprasti ir liautis su praeiviais atėjūnais! Tuo labiau kad savo pakankamai stambių jėgų yra! Jeigu jau Švietimo ministerija nesirūpins savo jėgų ugdymu, tai kas gi kitas bepasirūpins!

„STIKLAS VANDENS"

Premjera

Berods dar niekuomet nepasireiškė toksai mūsų dramos teatro apsileidimas mimikos srity, kaip Scribe'o pjesės pastatyme, p. Glinskio režis[uotame].

Šis mūsų režisierius tvirtai įsėdo į vadinamojo teatralinio natūralizmo, Odesos tipo, tvirtovę ir girdėt nenori, kad jo tvirtovę sprogdina jo paties parakas, nors jis gerokai sudrėkęs.

Scribe'o pjesės (ir „Stiklas vandens") teatralinės *par excellence.* Tuščias darbas būtų jose ieškoti psichologijos, stiprių pergyvenimų, didžių charakterių, raiškių individybių. Juo labiau tuščias darbas jo kūriny ieškoti raiškių charakteringų gyvenimo lokalinių bei temporalinių bruožų, kurių nors būties elementų. Pasitaiko tai, išeina pjesėj savaime, – gerai, neišeina – Scribe'as nesirūpina išvesti. Užtat jis panaudoja visus jam prieinamus davinius, kad geriau sukonstruavus pjesę. Visi garsieji pulkininkai, markizai, hercogai, baronai su žmonomis ir švogerkomis, didelės damos ir šiaip mergelės, kurių Scribe'as savo pjesėse taip gausiai priveisė, savo esme nėra kokie savistovūs žmonės. Scribe'as juos stumdo ir tampo, ne kaip jie to norėtų, bet kaip reikalinga jo pjesės konstrukcijai. Čia, atrodo, dramaturgas yra ištikimas mokinys Aristotelio, pasakiusio: be [neįsk.] tragedija (kaipo pjesė, dramos kūrinys), o be charakterių – galėtų. Atrodo, Scribe'as visai nesiskaito su vaizduojama padėtim, – ar ji gyvenimo logikos žvilgsniu bus teisinga, ar falšyva, ar kilni, ar banališkai nuvalkiota, – jis visus

davinius ima lygiomis teisėmis ir daboja tiktai, kad jų padėtis būtų teisinga teatralinio veiksmo žvilgsniu. Ir veiksmą jisai sukomponuoja kaipo tikras maestro: pinas jisai ir vingiuojas pro veiksminius tezius ir antitezius int harmoningą judesių, pasakytum, sonatą. Ir Scribe'as visas toks.

P. Glinskis, pasiimdamas režisuoti Scribe'o pjesę „Stiklas vandens", atrodo, didvyriškai pasiryžo pateisinti menišką absurdą: nenatūralistinę pjesę pastatyti natūralistiniu būdu. Ko ko, bet Scribe'o pjesės natūralistiniu būdu tai jau tikrai negalima statyti; šičia tai jau antiteatralinis kelias interpretuoti scenoje literatūros kūrinius tikrai yra klaidingiausias iš klaidingųjų. „Stiklas vandens" nėra literatūros kūrinys, tai yra pjesė; jos plastiška interpretacija nėra galima, – ji reikalinga vaidybos. Ji gyvenimo nevaizduoja, jos gyvenimiškumas yra falšyvas; „vaidinti" ją gyvenimiškai – reiškia falsifikuoti ir gyvenimą, ir teatrą. Todėl ir p. Glinskio pasiryžimas negalėjo nepasižymėti falsifikacijos savybėmis. Atsistojus šitokion slidžion dirvon, žinoma, iš esmės negalima sukurti pjesės pastatymo, kuris būtų galima meniškai pateisinti. Tačiau p. Glinskis davė kur kas mažiau, negu iš jo buvo galima laukti.

Čia netenka p. Glinskį kaltinti už dekoracijų ir kostiumų mizeriją: jei teatro direkcija neduoda lėšų įsigyti padoresnių kostiumų ar apmokėti bent kiek sumanesnių dekoratorių, tai kurgi režisierius tai visa gaus. Tačiau kostiumų ir dekoracijų menkumas p. Glinskiui antrą kartą (pirmą Scribe'as) atima galėjimą sudaryti scenoj natūralistinį vaizdą: anglų karalienė XVIII amžiaus gyveno vis tiktai ne smulkaus buržujo teisėmis bei sąlygomis! Bet tai ne visi spektaklio nuopelnai.

Maža mūsų teatre vaidintų pjesių reikalavo tokios tobulos mimikos, kokios reikalinga yrs Scribe'o pjesė. (Į mimikos siaurą prasmę įterpiant ir gestų sąvoką; trumpumo dėlei mimika vadinsim ir vokiečių *Gebäude*). Kaip teisingai Müller-Freienfels pastebi, ne kalba padaro didžius mimus, bet mimika[1]. Mimika nelyginant yra judesių kalba, tiktai visuotinesnė negu žodžių kalba. Aktoriaus

[1] *Psychologie der Kunst*, I, 2.

žodis pasiekia ar nepasiekia žiūrovą, bet jo mimiškoji kalba visuomet į žiūrovą turi kalbėti. Aktoriaus mimiškoji kalba, jei ji tokia yra, negali nebūti sugestinga. Aktoriaus tariamas žodis iš esmės žiūrovui padėtį teaiškina ar sukelia kurių ideologinių bei muzikalinių konjunkcijų, bet veiksminių pergyvenimų teikia tiktai sugestingoji kalba – mimika. Arba, tariant didaus teatralo Richardo Wagnerio žodžiais:

> Visa, ką kalba, stengias padaryti suprantama, visi jausmai ir pojūčiai, pažiūros ir mintys, kaip jie nuo alpiausios švelnumos pasikelia iki nepalenkiamai energijai ir pagaliau pasireiškia kaipo betarpė valia, – visa tai pasidaro būtinai suprantama, pasidaro patikima tiesa tiktai [su] mimikos pagalba[2].

Šiuo žvilgsniu, p. Glinskio pastatymas davė labai liūdnų rezultatų, jeigu tiktai vasario 13 dienos „vaidinimą" galima pavadinti „pastatymo rezultatu". Scribe'o pjesė operuoja medžiaga, semta iš Liudviko XIV, Anglų karalienės Onos (viešpatavo 1702–1714) laikotarpio; vaizduojamas veiksmas betarpiai atsiremia 1709–1710 m. įvykiais. Vaizduojamoji gadynė, natūralistinis pastatymo sumanymas uždeda režisieriui ir aktoriams ypatingų pareigų. Jei tuomet visas gyvenimas, bent aristokratijos sluoksniuose, buvo tam tikras stilizavimas, tai kokiu gi būdu natūralistinis pastatymas galėtų apsieiti be stilizuotų judesių?! Čia, atrodo, kiekvienas judesys, kiekvienas mostas turėtų būti išlaikytas atitinkamam stiliuj. Tuo tarpu p. Glinskio išleisti į sceną aktoriai elgės lygiai taip pat, kaip jie elgias ir šiokiadienėse mūsų pjesėse. Pavyzdžiui, Abigail asmenyje (p. A. Žalinkevičaitė) kas nepažino garsios nuovados viršininko žmonos iš „Sudrumstos ramybės" ar herojinės iš „Per audrą"? Jos judesių netinkamumą dar labiau pabrėžė visai nederantis aktorės figūrai kostiumas, kuriam aktorė jautės kaip lietuviška mergiotė, patekus kur – į Versailles rūmus, „Salon des Pendules", o ne kaipo Scribe'o herojinė hercogienė de Marlborough (p. A. Vainiūnaitė), iš esmės sudariusi falšyvą personą. Istoriškoji hercogienė 1710 metais ėjo, Dievui dėkui, lygiai 50-tus metus, tuo

[2] *Kunstwerk der Zukunft*, II, 3.

tarpu aktorė atrodė kokių 30 metų moterėlė. Istoriškoji hercogienė – stiprus asmuo, stiprus charakteris, Scribe'o kiek subanalinta bei išniekinta, p. Glinskio gi pastatyme – kauniškių „paipakliokų" apsukri flirtininkė. Jos judesiai taip pat su epochos ir luomo stiliumi maža ką bendro teturi. Anglų karalienės Onos asmenį aktorė (p. Arlauskaitė) kur kas labiau išniekino, negu to norėjo ir tai leido patsai Scribe'as. Scribe'o herojinėje, be jos silpnybių, vis tiktai yra, bent išoriškai, karališkosios vertybės, tuo tarpu p. Glinskio pastatyme aktorė jautėsi kaip herojinė iš „Amerika pirtyje", – pradedant pirmojo veiksmo balaganišku kostiumu, baigiant aktorės gestais.

Vikontas de Bolngbroke (p. Steponavičius) – dar liūdnesnis: jei jis būtų norėjęs nuduoti kalbamos gadynės liokajų – publika gal dar ir būtų galėjus įtikėti: žiūrovas nė valandėlės nepatikėjo, kad p. Steponavičius vaidina garsų valstybės vyrą, gabų diplomatą, talentingą kalbėtoją, žymų aristokratą. Šitokių savybių aktorius nepareiškė. Pagaliau p. Petrauskas, vaidinęs sargybos pulko karininko rolę – kiek jis geras yra rašytojų ir žurnalistų klube skaitydamas satyriškus kupletus, tiek menkas buvo šiame vaidinime – su savo kostiumu, grimu, figūra, pagaliau ir vaidinimu. Kad ir kažkaip kvaila būtų ponia karalienė su savo markizėmis, vis tiktai jos galėtų įsimylėti tiktai ne į tokios elegancijos bei figūros kariškį, kokį padarė p. Petrauskas!

Čia jau netenka minėti aktorių rolių nepakankamą mokėjimą (ypač p. Steponavičius), mizanscenų monotoniškumą, „sulietuvinto prancūzų" patoso nuoširdumą bei paviršutiniškumą, kurie žymiai prisidėjo prie to, kad gyviausią Scribe'o pjesę mūsų scenoj padarius nuobodulio litanija. Pagaliau savaime suprantama, kad esant tokiai padėčiai atskirų rolių bei ansamblio vaidinimo išsamesnis apibūdinimas būtų beprasmis.

Mūsų dramos teatrui aiškiai nesiseks. Ir publika jį, matyti, pakankamai įvertina. Eina premjera, Scribe'o pjesė, pačios p. Čiurlionienės lietuvių kalbon versta, o publikos šiek tiek tiktai partery tebuvo. Pirmas, antras aukštai, galerija – nors su akėčiomis važinėkis: kelios galvos tik unikumų ložėse... Ir dar net kitas

siurprizas: pasikėlė uždanga, scena – karalienės rūmai, o nuo scenos į publiką verčias tokis kvapas, tarytum režisierius su direktorija už kulisų iš smalos ir prūsokų košę virtų – natūraliausia to žodžio prasme!

Kiti iš publikos šį reiškinį, sąryšy su mūsų teatro meno likimu, aiškino simboline prasme... Šiais pesimistais mes, kol kas dar netikėdami, vis tiktai negalim užmiršti, kaip to paties Scribe'o pjesę vaidino Kaune Tairovo teatras. Buvo, rodos, progos pasimokyti ir mūsiškiams...

„LOHENGRINAS"

Vaidyboje

Petrauskas, pasirinkdamas savo jubiliejui Wagnerio „Lohengriną"*, matyti, šiai operai dėjo ypatingos reikšmės. Ir ši aplinkybė kėlė nemaža abejonių. Mes buvome pratę Petrauską aktorių ne mažiau branginti už Petrauską dainininką. Wagnerio „Lohengrinas", kaip ir visos jo operos (išskiriant gal tik vienus „Meisterzingerius"), duoda labai gausiai medžiagos dainininkui ir labai šykščiai – aktoriui. Wagnerio operos, nežiūrint visų jo intencijų teatro rūmuose susintetinti visas meno šakas, iš esmės yra muzikos tironija. Jo muzika – didi, galinga. Tiek galinga, kad savo esme negailestingai nustelbia operų vaidybinį pradą. Ją kiek drąsiau palydi, kaip ištikima susirūpinusi tarnaitė, literatūra. Muzika ir literatūra išsemia Wagnerio operų esmę; dramaturginio prado jose kuo mažiausia. Taip atsitiko iš dalies todėl, kad Wagneris savo operų tekstui naudojo epinę medžiagą. Epas, literatūra eina savo keliais, skirtingais nuo dramaturgijos. Kaip vaizdžiai Gerhart Hauptmann pastebi, epas rutulojas laiko pločiuos, drama gi ruime. Dramai (pjesėi) vaidybinę medžiagą teikia veiksmas, kuris savo eile yra ne kas kita, kaip konfliktas. Vaidinamoj pjesėj (dramoj, operoj) konfliktas visuomet yra privalomas. Konfliktas – su kuo? Gali būti su viskuo. Konfliktas gali vykti ir su viešpataujančia morale, įstatymais, gyvenimiškomis jėgomis, su savo pat

---

* Karl (?) Hauptmann, *Užrašai.*

idealu. Konfliktas pjesėje atperka gyvenimiškus disonansus, margaspalvę charakterių įvairenybę. Einant didaus anglų dramaturgo Bernard'o Shawo pastaba, vieningumas, toks pageidautinas politiniame judėjime, yra žalingas dramai, nes kiekviena drama turi būti meniškas konflikto vaizdavimas. Drama gali baigtis sutaikymu ar sugriovimu arba, kaip ir pačiame gyvenime dabar, gali galo visai neturėti, bet konfliktas yra būtinas, be konflikto jokia drama nėra galima.

Konflikto reikalu Wagnerio operų pjesės labai negaluoja. Nepasakyčiau, kad jose visai nebūtų konflikto. Konflikto jose yra, tiktai jis traktuojamas ne dramatišku būdu. Wagnerio konfliktas yra epinis, statinis, ne dramatinis, ne dinaminis. Wagnerio pjesėse ne per konfliktą rutulojas vaizduojamo asmens charakteris, bet charakteris kaip premisa nusprendžia konflikto likimą. Wagnerio herojaus charakteris neišauga žiūrovo akyse, jis iš anksto jau yra nežemiškų jėgų nustatytas; jo herojus ateina į sceną prieš žiūrovus tiktai savo charakteriu blikstelti. Šit kodėl, atrodo, Wagnerio operos-pjesės vaidybiniu žvilgsniu aktoriui yra nedėkingos. Todėl ir kilo abejonių, kad Petrauskas, savo jubiliejaus spektakliui pasirinkdamas „Lohengriną", neturės galėjimo pasireikšti visa savo dovanos pilnybe, nes Wagnerio teikiama vaidybinė medžiaga yra nepakankama. Tačiau Petrauskas sulaužė tuos aukštus rėmus, į kuriuos Wagneris vaidybiniu žvilgsniu norėjo įkalti savo Lohengriną. Ir tai yra anaiptol ne Petrausko minusas, bet nuopelnas, Petrauskas, išlaikydamas aukštumoj muzikalinę Lohengrino esybę, iškėlė ir jo dramatinę pusę, tuo pačiu faktiškai išspręsdamas sunkią dabartinio teatro problemą: pasakingi asmens scenoje.

Rūstusai Eduard'as Fėtis, kalbėdamas apie Lohengriną dar 1869 metais, rašė:

> Gražiausios istorijos, kurios suteikdavo džiaugsmo mūsų tėvams, kurias dainavo truveriai, keliaudami iš pilies į pilį, mus nebegali interesuoti... Muzikalinė drama, kaip ir literatūros drama, turi mums vaizduoti *realius asmenis, veiksmus, kuriuose pasireiškia jausmai analogingi tiems, kuriuos galėtumėm jausti mes patys...*"*

* *L'Indépendance.*

Reiškia, mūsų minėta problema jau tuomet buvo iškelta pilnu[tinas]. Petrauskas savo kūrybiniu žygiu davė atsaką į Fétis'o iškeltą abejonę, davė tokia plačia prasme, kokios anas garbingas kritikas nė nenumanė. Petrauskas parodė, kad legendos skraistėje, išlaikant jos specifinę formą, gali rutulotis žmogiškiausi pergyvenimai, kokie iš viso gali būti, – parodė, kad nėra reikalo herojus būtinai vadinti Petrais ar Antanais, kad jie galėtų jausti ir reikšti pergyvenimus, kuriuos ir mes patys galėtumėm gyventi. To Petrauskas pasiekė savo vaidybos menu, vaizduodamas ne literatūrišką stātinį Lohengrino asmenį, bet dramatišką – dinaminį. Lohengrino pergyvenimai Petrausko asmeny augo ir rutulojos visuomet pamatuoti iš vidaus, visuomet nuosakūs, visuomet ekspresingi. Pirmame veiksme, gulbės vežamas, atplaukia skaistus ir saulėtas, tikras dangaus pasiuntinys. Atsisveikinimas su gulbe – pilnas šviesaus gailesio, pilnas slėpiningo lyrizmo, kuriame jau juntama paslėptas džiaugsmas dėl būsimųjų kilnių žygių šioje realioje žemėje. Šis asmens perėjimas iš vieno pasaulio į kitą Petrauską atliko neužmirštamu maestringumu. Toliau Lohengrinas jau vykdo savo žemiškojo pašaukimo žygius, nuosakiai pasiduoda žemiškiems pergyvenimams (mergelės meilė), bet kiekviename jo žygy, moste, balso vibracijoj taip ir spindi nežemiška galia, dangiškojo pasaulio kilnybė. Jis jau pilnutinai žmogus, tik su dangiškumo pažymiais. Kukliai pareiškia atvykęs ginti nuskriaustos mergelės garbę, riteriškai, geraja to žodžio prasme, skaisčiai išpažįsta savo meilę, su kilniu pasitikėjimu priima savo būsimos žmonos priesaiką, kad ji niekuomet jo vardo nepasiklausianti, – jo balsas tvirtas ir energingas, jo judesiai pilni kilnumo, – ir vėlei nepaprastu graciozišKumu įvyksta dvikovos scena. Nereikėjo Petrauskui natūralistinio šokinėjimo ir draskymos, trys stilizuoti elastingi kovos mostai, – ir priešininkas nugalėtas. Ir ši kovos mostų stilizacija nėra dirbtinė, nėra prasimanyta, – ji nuosakiai išplaukia iš Lohengrino asmens esmės: nuo dangaus pasiuntinio kalavijo neišvengiamai turi kristi nedorybės įkūnijimas. Priešininkas nugalėtas ne kovos įtempimu, bet dangaus valios vykdymu. Šiuo įvykiu pasibaigia Lohengrino

žemiško žygio herojinis momentas, sudaręs premisą jo tolesniems darbams. Toliau eina jo žygio, pasakyčiau, lyrinis momentas, kuris Petrausko asmeny vėlei labai nuosakiai išauga.

Antrame veiksme Lohengrinas ateina jungtuvėms į savo nuotaką Elzą, kurią žiauriai nedėkingai nuskriaudė pikta Ortruda. Lohengrinas paskendęs savo mintyse, savo meilėje, – gal svajodamas apie jungtuvių misteriją, gal prisimindamas stebuklingąją Gralio taurę... Tarp pirmo ir antro veiksmo Lohengrino jau susidarė tam tikras psichologinis tarpas. Lohengrinas pirmoj vietoj nebe herojus, bet amžinosios meilės įgyvendinimas. Ir piktąją Ortrudą jisai pašalina iš kelio, rodos, tiktai kilnybės ir meilės kupinu žvilgsniu.

Trečiasai veiksmas (pirmas paveikslas) – Lohengrino žemiškosios meilės crescendo. Ne tos žemiškosios meilės, kuri pojūčių kaitroje apsvaigina – nugirdo, bet tosios meilės, kuri žmoguje dieviškąją kibirkštėlę gaivina, kurią lietuvių liaudies dainiai apibūdina nepalyginamo švelnumo terminu – *meilieji žodeliai*. Ir, rodos, skaidriausią šio jausmo momentą susikaupia Lohengrino asmens dramatizmas, – kulminacinis momentas, kuriame aktorius turi sukaupti visą Lohengrino asmens esmę: Elza neišlaiko priesaikos, primygtinai klausia Lohengrino, kas jis toks. Momentas, kurį turi išsispręsti amžinoji Eroso ir Psichės tragedija. Šį momentą tenka ypatingai įsižiūrėti į Lohengrino–Petrausko mostus, įsiklausyti į jo balsą, balso tembrą. Kaip jis tą momentą sušunka „Elza“ ir kaip tame šauksme skamba ir gailesis, ir meilė, ir susirūpinimas, ir priesaikos neištvėrusiai išmetinėjimas, pilnas nusivylimo gėlos! Kalidasos dangiška mergelė Urvasi, išvydusi savo nuogą vyrą Vikramą, turi grįžti atgal į dangų. Apulėjaus Erosas pasitraukia į aukštybes, nes jo meilužė peržengė paslaptį – išvydo dievą. Tuo pačiu motyvu, viduramžio mistika modifikuotu, ir Lohengrinas turi grįžti į savo stebuklų kraštą, nes žemiška mergelė užsimojo peržengt dangaus paslaptį. Elzai pasiklausus Lohengrino, kas jis toks, tuo pačiu jo žemiško žygio likimas jau išspręstas: jis turi *grįžti*. Tolesniame Lohengrino asmens išsirutulojime jau nuosaku laukti heroizmo, tik šis heroizmas turi būti

skirtingas nuo pirmo veiksmo heroizmo. Jeigu pirmame veiksme jis buvo riteriškas, tai toliau jis turi būti dramatiškas.

Ir šį kartą Lohengrinas–Petrauskas nuosakus, gilus, kilniai stilingas. Jį užpuolęs Telramundas krinta nuo jo kalavijo. Čia Lohengrinas – vėl dangaus pasiuntinys: jis tarytum neperveria Telramundo, – šis krenta, vaidenas, nuo mirtingo pabučiavimo, giltinės ašmenų, mirties angelo – vis viena. Trečio veiksmo antrajame paveiksle raiškiausias momentas – Lohengrino atsisveikinimas su Elza. Čia užtektų vieno neatsargaus judesio, vieno „pasikarščiuoto" ar „perdėto" žodžio, kurios nors nenuosakios intonacijos, kad pagadinus visą Lohengrino asmens sukurtą vaizdą. Lohengrinas savo žemės žygio niekuomet neužmiršta. Žemė jam brangi ir mylima. Kad ji minėtų jį, – realioje žemėje palieka savo ragą, kalaviją, žiedą: atsisveikina su Elza. Ir Lohengrino–Petrausko paskutiniame žvilgsny, kuriuo jis Elzą apleidžia, dar daugiau dramatizmo negu jo šūksme pirmajame trečio veiksmo paveiksle „Elza!" Vienu įstabios ekspresijos žvilgsniu pasakyta mūsų žemiškosios kelionės, pasakyčiau, dalia, jeigu ji nebūtų tragedija! Pagaliau Lohengrinas apleidžia žemę, išnyksta į pasakingąją Monsalvato pilį, skaistus ir saulėtas, kaip ir atvykęs. Jo žygis žemėje, nežiūrint pergyvento skausmo, nuskaidrintas dangiškos tarnybos palaima. Prieš išvykstant padainuotoje *gulbei* dainoje skambėjo tas pats slėpiningas lyrizmas, kaip ir pirmajam veiksme, tiktai šiame lyrizme jaučiama susirūpinimo dėl nepabaigto žygio. Kai Lohengrino maldos galia Gotfriedas, buvęs gulbe paverstas, sugrįžta žemėn, nuo Lohengrino veido šešėlis nukrinta: jo atsilankymas žemėn iš dangaus palaimintas!

Tokia bendrais bruožais yra pagrindinė schema, kuria Petrauskas Lohengrino asmenį sukūrė. Čia tenka ypatingai akcentuoti: sukūrė. Nes Petrauskas, priešingai įsigalėjusioms Lohengrino vaizdavimo tradicijoms, Lohengrino asmenį nuosakiai, sceniškai pamatuodamas rutulojo. Ir tuo pačiu jisai teigiamai išsiskyrė iš kitų Lohengrino vaizduotojų dainininkų. Daug yra tenorų, kurie labai gražiai dainuoja, kurie turi ne menkesnį už Petrauską balsą.

Bet jau mažiau gero balso tenorų, kurie taip muzikališkai dainuoja, kaip Petrauskas. Ir visai nedaug tėra tokių dainininkų, kurie dainos galią taip gražiai sujungtų su pavyzdinga vaidyba. Šiuo savo žygiu Petrauskas parodė, tariant laimingais mestais apie Lohengriną Lucien Calvay žodžiais, kad legenda yra plačiausia, tobuliausia žmonijos istorijos forma*. Petrauskas, kaipo tenoras, gaudavęs iki šiol mūsų scenoje vaidinti – dainuoti visokius donžuanus nusuktagalvius, menkos valandos herojus, pasirinkęs savo jubiliejui Lohengriną, gavo pasireikšti amžinybę simbolinančiame asmeny, – ir nesuklydo.

Tačiau tenka pažymėti ir dar vieną Petrausko–Lohengrino savybę. Nuo vakaro, kai Wagneris Bayreuthe paskelbė: „pagaliau mes turime vokišką meną“, vokiečių menas, kaip ir visa kita, turėjo būti visų didžiausias, *über alles*. Ir Wagneris jau pasidarė nebe tiek „Tristano ir Izoldos“, „Lohengrino“ dainius, kiek „Nibelungų rato“ skelbėjas. Ir „Nibelungų“ įtakoj Lohengrinas imta vokietinti; iš Lohengrino asmens padaryta beveik sentimentalus švabas su prūsiškomis pretenzijomis. Tiktai Vokietijos užsienis (pradedant 1869 m. vaidinimu Briusely) ėmė Lohengrino asmenį vaduoti iš nelemto principo *über alles*. Ir šiuo žvilgsniu, vieną raiškiausiųjų žodžių tarė Petrauskas. Nežinau, ar sąmoningai, ar nesąmoningai jis tai padarė, bet jis davė Lohengrino, kaipo amžino meilės ir heroizmo simbolio, lietuvišką vaizdą. Švento Jono stovylėlės plačiuos laukuos palei vieškelius liudija, kaip mūsų liaudies dailininkai vaizduojasi religinio herojaus, pasakyčiau, jei neskambėtų paradoksu, plastišką nuotaiką.

Žinoma, kiek toji nuotaika ryškėja bendroje išraiškoje. Mūsų pasakos ir padavimai duoda dar daugiau medžiagos nustatyti mūsų herojiniam tipui, kaip jį mūsų tauta vaizdavosi šimtmečių bėgyje. O mūsų liaudies dainos su „meiliųjų žodelių“ „karžygiais“ yra pakankama premisa suformuluoti tautiniam meilės idealui.

---

* L'Evoliution théâtrale (II t.).

Ir Petrausko Lohengrinas – persisunkęs smūtkelių, pasakų ideališkųjų karžygių bruožais bei dainų meilės spinduliais. Ir tokiu būdu Lohengrino dramatinis siluetas Petrausko asmeny pasidarė forma, kurią jis pripildė mūsų tautiniu turiniu.

Apie mūsų tautinę menišką kiek senėlesnę mimikos kalbą mes labai maža liudininkų teturime, daugiausia tai smūtkeliai bei stovylėlės. Stovylėlių meisteris, duodamas jos išraišką, tą ar kitą bruožą galvoje, veide, akyse, rankose, pirštuose, figūros padėty, vis tiktai turėjo kurį nors tikslą, vis tiktai norėjo šį tą pasakyti. Norint suvokti stovylėlės esmė, tenka interpretuoti jos bendra kompozicija, jos atskiri bruožai ir linijos. Kuo gali tokia interpretacija pasiremti? Pirmoj eilėj gyvenamąja liaudies mimiška kalba. Bet meniška mimikos kalba, apskritai atsiremdama gyvenimiška ir iš šios išsirutulodama, ne visuomet jai atitinka. Kaip dainos kalba skirias nuo gyvenimiškosios, taip ir plastiško meno gestas ir poza skirias nuo gyvenimiškųjų, – gyvena savaimingu gyvenimu. Reiškia, gyvenimiška mimika – maža tepatikimas pagrindas stovylėlėms bei smūtkeliams interpretuoti. Čia į pagalbą mums ateina kitas gaivas. Mes turime pasakų ir legendų, kuriose ne kartą gvildenama ta pati tema, kaip ir stovylėlėse. Pasakos bei legendos, gyvendamos analoginiais meno gyvenimo dėsniais, kaip ir stovylėlės, šias pastarąsias nušviečia jau ypatinga šviesa ir yra kur kas patikimesnis pagrindas joms interpretuoti.

Žinoma, šiai tezei pagrįsti vieta ne dienraščio skiltyse. Tačiau jau metas mums kreipti į tai vertingo dėmesio. Jeigu mes būtumėm nuosakiai pravedę atitinkamų paralelių tarp mūsų dainų – pasakų iš vienos pusės, ir mūsų ornamentikos – dievukų iš kitos, būtų paaiškėję gal ne vienas tautinių grožio bei dorovės idealų, ir gal kalbėdami apie tautinį meną bei kultūrą mes nebūtumėm panašūs į tuos, kurie raudojo ties Babelio vandenimis... Be pasakų, mes turime dar krikščioniškų legendų, kurių populiariausios bus apie šv. Jurgį ir šv. Kazimierą – karalaitį, kuris irgi yra vaizduojamas karžygio pavidalu. Čia vėlei yra labai svarbi premisa mūsų atitinkamam kontūriniam herojaus-riterio tautiniam idealui.

Petrausko Lohengrinas neturėjo specifinių riterio savybių, kaip tai suprantama Vakarų Europoj, – jis yra unikumas pasauly.

Bet juk ir opera „Lohengrinas" nėra kokia buities ar papročių drama. Tai yra vaidybinė schema – tarptautinė, reikalinga turinio. Ir Petrauskas davė jai tautinio turinio, tuo būdu pramušdamas mūsų „prakeiktosios problemos" akląją sieną: kokie yra mūsų tautinio teatro uždaviniai. Ir šis faktas turėtų būti įregistruotas Petrausko nuopelnų sąskaitoj.

Visiškai pripažįstant ir priimant Lohengrino sukurtą asmenį, tenka stipriai paabejoti dėl jo kostiumo. Kieno skoniu, kieno užsakymu jis padarytas, – apie tai istorija nekalba. Vargu bau prieš jo pagaminimą Petrauskas buvo jį matęs: per stambus jis yra menininkas, kad būtų sutikęs tokį kostiumą gamydinti. Bet ir tieji, kurie jį rinko – užusakė, turėtų pagaliau suprasti, kad tokios rūšies efektai tinka gal tik Paryžiaus *Folies-Bergère* ar Berlyno *Komische Oper* estradoms, bet ne lietuviškam Lohengrinui! Labai gaila, kad ši nedovanotina „fantazija" darko didį meno žygį!

Pagaliau nepriimtinas yra ir Lohengrino kai kuriose scenose elgesys su kitais partneriais, ypač vyrais: pavyzdžiui, ima ir iškečia rankas taip, kad partneriui beveik burną uždengia, ir šis iš už rankos turi giedoti. Vienam žiūrovui atrodo, kad Lohengrinas yra toks centras, apie kurį žemė abiem galais sukas, ir kitų aktorių scenoj nėra. O kitas žiūrovas ima kartais manyti, kad tai yra didybės akcentavimas, ir tuomet jis nei iš šio, nei iš to ima galvoti apie dūšias, čyščiuj esančias...

Elza–Dvarionaitė lygiai sėkmingai kovojo su Wagnerio sumanymo statiškumu. Elzos asmeniui įduoti dramatinės dinamikos gal dar sunkiau negu Lohengrino, nes čia mažiau medžiagos, mažiau kūrybinio pločio. Elza – mylinti moteris su visomis Ievos dukterų tipiškomis savybėmis, ypač tomis, už kurias ir Adomas iš Rojaus iškeliavo. Bet ir šioje paprastoje schemoje Dvarionaitė sugebėjo duoti tam tikro nuosakaus dramatinio išsirutulojimo: buvo joje dramatinė tezė, konflikto užuomazga, konflikto brendimas ir išsisprendimas su neišvengiamomis pasekmėmis kuriamo asmens kontūruose. Dvarionaitės sukurtas

asmuo detalėse nėra tiek išlaikytas, kaip Petrausko, tačiau be Elzos–Dvarionaitės ir Petrausko Lohengrinas vargu bau būtų galėjęs turėti tiek skaisčių lietuviškumo pažymių. Ir šį dalyką tektų mūsų teatro istorijoj aukso raidėmis įrašyti.

Nesinorėtų blogai kalbėti ir apie kitus Lohengrino operos asmenis, nors čia be abejonių sunku apsieiti. Pavyzdžiui, karalius Stasys Sodeika. Bespalvis, kaip karaliui gal ir pridera, – toks jau jo verslas. Muzikalinė partija sunki, bet veiksmo, charakterio jokio. Šioj operoj karalius, nelyginant bylinose kniazius Vladimiras šalia Iljos Muromeco, tiktai rezonuojantis elementas. Iš esmės nieko jam prikišti negalima, bet tuo labiau nėra ir už ką girti. Jeigu Lohengrinas – lietuviškas, tai ar negalima buvo ir rezonatorių padaryti jam tolygesnį? Arba Telramundas – Antanas Sodeika. Žinoma, jau nemažas Sodeikos nuopelnas, kad jis iš Ortrudos pastumdėlio padarė asmenį. Tiesa, čia ir Wagneris daugiau medžiagos davė. Telramundas pergyvena tam tikrus konfliktus, kuriuos jis turi spręsti, pareikšti savo valią, reiškia, operoj yra duota schema rutuloti tam tikrą charakterį. O rezultatas – Antano Sodeikos Telramundas tokiu pat fasonu galėtų eiti kur nors vokiečių ar rusų scenoj, jam ne mažiau plotų negu pas mus, ir tenai jis būtų ne mažiau priimtinas ir ne mažiau bespalvis negu Kaune. Netikėtina, kad šie gabūs dainininkai-aktoriai nebūtų sugebėję jiems duotą uždavinį įvykinti. Atrodo, čia bus apsileidusi režisūros ranka, spektaklio meniško organizavimo žvilgsniu daug kur nusidėjusi. Režisūra kalta ne todėl, kad kai scenoj gerai išeina – aktorių nuopelnas, o blogai – režisierius variagas kaltas. Šį sprendimą nulemia visai kiti motyvai. Kad Petrauskas ir Dvarionaitė savo asmenis būtų sukūrę režisieriaus uždavinį vykindami, niekas nepatikės: mūsų režisieriui tenka iš jų lietuviškosios sąmonės formos mokytis, o ne jiems iš jo. O antra, pats Wagneris jau seniai pasmerkė tuos darbus, kuriais pasižymi mūsų režisierius. Šit meisterio žodžiai:

> Joks teatras negali savo uždavinio išspręsti tarpstančiu veikslumu, jeigu *jo žygiai nebus tikrai originalūs*. Giliai atsižvelgiant turimų spektakliui teatralinių priemonių, turi būti sukurti meniški uždaviniai, kuriuos esamomis

priemonėmis tenka įgyvendinti. Tiksliai išbandyti priemones, jų gabumus aukščiausiame jėgų įtempime ir savo tikslą tiksliai apspręsti, atsižvelgiant galėjimo jį pasiekti, yra kuriančiojo menininko uždavinys, jeigu jam rūpi savo menišką uždavinį įvisuotinti scenoj, šiuo uždaviniu persiimti ir visų jėgų įtempimu jį gyvendinti yra atitinkamas uždavinys aktorių, kurie tokiame laipsny bus menininkai, kiek režisierio uždavinį suvoks ir jo realizavime dalyvaus*.

Šiais meisterio žodžiais pasakyta visa, ko tenka reikalauti mūsų sąlygomis iš „Lohengrino" pastatymo. Viekovas, režisuodamas „Lohengriną", pasiliko toli užpakaly šio reikalavimo. Iš pastatymo negalima suvokti meniško vienalypio uždavinio, kurį jis būtų norėjęs realizuoti. Jeigu jis tokį uždavinį būtų turėjęs, vargu bau būtų galėję atsitikti, kad Petrauskas su Dvarionaite vežimą traukia į vieną pusę, kiti aktoriai – į kitą. Statė by tik pastačius, kaip galėtų būti ir Odesoj, ir Varnoj. Į mūsų tautinius davinius, į vietos sąlygas meniškai neatsižvelgta. Kai teatras turi didelę sceną, kurioje erdviai ir dailiai galima sutalpinti didelį chorą, Wagnerio reikalaujamą, viekoviškas pastatymas gal ir turėtų savo prasmės. Vokiečiai „Lohengriną" šitokiu būdu, rodos, ir testato. Suvaro grimuotą chorą į sceną, išrikiuoja jį ir tegu pučia–triūbija! Mūsų mažutėlėj scenoj to gražiai nepadarysi. Kas tinka vokiečių ar prancūzų didžiosiose scenose, mums nepritaikoma. Mums tenka prie pastatymo prieiti kitokiu keliu. Tuo tikslu turi būti ir savaimingos dekoracijos ir savaimingas muzikalinių pauzių išnaudojimas. Statišku Wagnerio operų pastatymu mes niekam neimponuosime. Mūsų sąlygomis, einant Petrausko pavyzdžiu, galimas tiktai dinamiškas pastatymas. Atsiremiant šiuo sumetimu, ir šviesos efektai (kurie buvo padaryti visai lepšiškai), ir teatro mašinų naudojimas turėtų būti pritaikytas mūsų sąlygomis sumanytam savaimingam pastatymui. Kad Viekovas būtų tuo kiek susdūmojęs, iš pastatymo nežymėjo. Dar daugiau. Tiek mėnesių Lohengrinas buvo rengiamas, o choristai net elementarinių dalykų neišmokyta: tai mergužėlės ilguose žiponuose (*traîne*) susipainioja, tai choras

* Iš Wolzogen, die Idealisierung des Theaters, Ein Meister – Vorwort.

solistą minioje paskandina; tai neišpasakytai melancholišku naivumu ratu stripinėja (pirmame veiksme prieš dvikovą), tai ypatingu apsileidimu muzikalinės pauzės neišnaudoja (antras veiksmas, merginų chorui nusileidžiant iš Elzos ruimų). Arba karaliaus šauklys Šulginas: kokiais meniškais sumetimais režisierius galėjo jį tokį scenoje – „Lohengrine"! – parodyti?!

Arba gulbė su savo kalamaška-melancholu, kurią režisierius paleido važinėtis, anaiptol neatestuoja Viekovo gero skonio. Esamomis sąlygomis jeigu negalima padorios gulbės padaryti, tenka kas kita kombinuoti. Kokiu gi būdu Viekovas galėjo leisti, kad dangaus pasiuntinį Lohengriną atgabentų gulbė, tinkanti tik trejų metų vaikams žaisti, sunku pasakyti. Ar nebus tai kartais pagarsintas šimto operų pastatymo patyrimas? Jeigu Viekovo pastatyme ir nėra „štukų", kuriomis kai kurie režisieriai mėgsta pirkti „galiorkos" laurus, tai tuo jisai lietuvių visuomenės akyse niekuomet vis tiktai neatpirks pastatymo idėjos nesimo. Gal mes, palyginant mus su tolimuoju Bukareštu, esame ir barbarai. Todėl iš pagarsintų mokytojų – pakeleivių norėtumėm šio to ir pasimokyti. Liūdnai nuaidėjus „Hoffmanno pasakų" pastatymui, Lohengrino laukėme kaip išganymo. Po „Lohengrino" pastatymo viešuomenėj girdėti balsų: pergyvenom Bermontą, pergyvensim ir... tiek to!

Dekoratyvė spektaklio pusė gana vykusiai aprūpinta. Kostiumai visai neblogi, išskiriant, žinoma, Lohengrino kostiumą. Iš dekoracijų – visai nusisekusios trečio veiksmo pirmojo paveikslo: ir dideliu skoniu sukomponuota, ir pritaikyta mūsų scenos uždaviniui. Neblogai sukomponuota ir antrajame veiksme, bet čia jos galėtų būti ir kitokios. Pirmojo veiksmo dekoracijos tektų palyginti su originalu – eskizu: ar jos taip ir buvo sumanytos? Ar čia joms pakenkė išpildymas?

Pagaliau teksto vertimas... Labai nesmagu, kai geras dainininkas yra priverstas dainuoti posmus, kaip antai: „Nori už žmoną būti man?" arba „Skaisčiam jausme siela apsvaigsta". Kur nors „italjanščinoj" būtų dar pusė bėdos. Lohengrine gi – už tokius darbus ne tik prof. Jablonskis, bet ir patsai Wagneris pagarbintų.

APLINK TUŠČIAS PASTANGAS IR TAIKOS DERYBAS

Mūsų dramos teatrui didžiausias vargas dėl repertuaro: kiek ta nabagė direkcija prisikenčia už jo galvos! Vaidina verstas pjeses iš kitų kalbų – gazetninkai lojojas: esą mūsų teatrą tarptautine muge paverčia. Vaidina lietuviškas originalias pjeses, vėl tie patys gazetninkai rėkia: kam esą visokį šlamštą scenon velka. Esą taip daug pasaulinėj literatūroj gerų veikalų, esą duokit juos, tuos klasikus, mokykit mūsų šaltablauzdę visuomenę! Vaidina klasikus, – vėl ta pati negerovė: kam imat tokias pjeses, kurių negalite pastatyti! Teatras nudulkina į priešingą polių, griebiasi komedijų, farsų. Ir vėl kelia rimtą nosį namie auginti moralistai: mums, pania, reikia, kad teatras pamokytų, kaip tėvynę ir pačią mylėti, kaip vaikus auginti, kaip piliečio pareigas be didelio vargo atlikti, o jie mat su farsais lenda, beždžionėmis! Teatras desperacijoj iš patriotizmo suvaro scenon drigantus, gazetninkai vėl šaipos: košę esą verda! Duoda mūsų teatras natūralistines pjeses („Per audrą") – blogai, duoda simbolines („Žvejai") – dar blogiau. Neįtiksi tiems gazetninkams, nors imk napielninką ir zulink pakaušį „noglos smerties" akivaizdoj!..

O čia yra gi teatro rūmai, direkcija, režisieriai, aktoriai, publika, galiorka, alkanų vilkų, tfu, recenzentų armija – reikia gi kas nors vaidinti! O tai ir yra visų blogiausia, kad teatro vadovybė vaduojas šiuo pastaruoju sumetimu: reikia gi kas nors vaidinti. Kitaip sakant, teatro vadovybė pirmoj eilėj yra susirūpinusi

repertuaro klausimu. Ir šis susirūpinimas savo esme yra ne teatrališkas: tai yra gazetninkų privilegija, bet ne teatro vadovybės. Nes nėra liūdnesnio teatro gyvenime reiškinio, kaip tasai, kai, atsiremiant repertuaru, norima sukurti teatras. Tuomet teatras daros literatūros pastumdėlis, nustoja buvęs savaimingas menas ir savo esimo fakto nebepateisina ir negali pateisinti. Teatras – literatūros kūrinių interpretacija: sena mintis, kaip Nojaus naginės. Nūdien ją sąmoningai teatstovauja genialaus Gémier vedami vieni prancūzai. Užtat ir jų teatras, nežiūrint garbingųjų Molière'o tradicijų, – gryno kraujo scholastika, nuobodulio pasaka. Ir mūsų valstybinės dramos darbuotėje nelaimingiausia mintis buvo: lietuvių teatrą kurti interpretuojant literatūros kūrinius! Čia ne tiek bloga valia, kiek neraliuotas apsileidimas. Kuriant lietuvių tautos teatrą, negalima bent nesiskaityti su tuo, ką yra padariusios ir ką daro kitos tautos tautos teatro reikalu. O kitur šiuo reikalu jau labai toli nueita. Kitur jau ne tik išvaduota (ar bent vaduojama) teatras iš literatūros nelaisvės, bet ir dramatinės kūrybos studijavimas perkeliamas į teatro plotį. Ir praeity, garsiosiose teatro žydėjimo gadynėse, ne literatūra gimdė teatrą, bet teatro konkretūs reikalavimai ir uždaviniai gimdė atitinkamą dramatinę literatūrą. Tenka tik prisiminti Eschilo, Shakespeare'o, Molière'o gadynę. Arba toks Shakespeare'as – teatraliniu, dramatiniu žvilgsniu – retai pasiekiama aukštybė, o šit literatūros istorikai bei kritikai daugybę nebūtų dalykų jam prikaišioja. Toks garbingas vyras, kaip Pelissier, pavyzdžiui, sako, kad Shakespeare'as,

> šis teatro dievas, yra labai blogas dramaturgas. Jis storžieviškai savo pjeses teaptašo... jis nesilaiko nei moralinio, nei materialinio panašumo... psichologinį analizę jis pakeičia scenos efektais arba išpūsta deklamacija.

Šis mokslininko liapsusas vaizdžiai parodo, kad tai, kas literatūros žvilgsniu yra neigtina, tas teatro žvilgsniu yra kaip tik gera. Gali būti, žinoma, ir atbulai, tai gausiai paliudija vadinamosios „lesedramos". Blogas teatras ir iš blogiausios literatūros žvilgsniu pjesės didį meno žygį padarys. Tai yra tokia

aksioma, kuri, jeigu kam pakaušy netelpa, reikėtų su „čveku" kakton įkalt!

Mūsų teatro vadovybė pradėjo kaip tik iš antro galo: iš teatro panorėjo padaryti literatūros tarnaitę. Žinoma, iš to nieko gero neišėjo, nieko negalėjo išeiti, nieko ir neišeis. Kol teatro vadovybė taip daro ir darys, tol recenzentai ją keikė ir keiks, nors teatro vadovybė, norėdama patenkinti įvairiausius skonius, dar nesąmoningiau blaškysis iš vieno poliaus į kitą – repertuaro reikalu. Padėtis galės pasikeisti gerojon pusėn tiktai tuomet, kai teatro vadovybė aiškiai nusimanys tuos teatralinius uždavinius, tas meniškas intencijas, kurių mūsų teatras siekia, ir, atsižvelgdama šių uždavinių, pasistengs sudaryti tinkamą repertuarą. Čia nereikia užmiršti, kad lietuvių dramaturgų originalūs kūriniai gali tik tuomet teigiamai patarnauti mūsų tautiniam teatrui, jeigu jie bus kuriami prisitaikant mūsų teatro uždaviniams. Jeigu jie bus vaidinami žydiškai ar kaip vaidindavo rusų patriotinius daiktus Suvorino teatre, žinoma, mes savo teatro nesusilauksim. Ar galimas yra šia prasme tautinis teatras? Žinoma, galimas! „Habimos" faktas vaizdžiausiai įrodė!

Tačiau ne mažiau kaip teatro vadovybę tenka keisti ir mūsų teatro recenzentus. Jie, recenzuodami spektaklius, rašo visa, ko tik norite, tik ne apie teatrą. Kiekvienas jų yra įsitaisęs šiokią ar tokią enciklopediją ar atitinkamos literatūros istorijos vadovėlį ir drožia apie pjesės autorių, apie patį veikalą, išsiknisa po visus šiukšlynus, o apie patį vaidinimą – šnipš. Toks elgesys tvirkina teatrą: ir jo vadovybę, ir aktorius. Pavyzdžiui, ėjo opera „Lohengrinas", buvo Petrausko jubiliejus. Kiek laikraščiuos prirašyta apie Wagnerį, apie jo muziką, o apie „Lohengriną" mūsų scenoje... enciklopedijose nerašo! Dienraštis „Lietuva" išleido iliustruotą priedą, pašvęstą Petrauskui–Lohengrinui, bet, sprendžiant iš teksto, tai buvo jubiliejus Wagnerio–Babickaitės! Kokių kuriozų tik nesama! Ir kam aktoriui stengtis gerai vaidinti, jeigu net recenzentai jo vaidyba nesidėmi!

Sunkesnė recenzentams dalia, kai eina koks lietuviškas originalus dramatinis kūrinys: enciklopedijos, vadovėliai nieko ne-

gelbsti. Ir čia jie nieko kito nesugalvoja, kaip einant trafaretu užsiiminėti, atsiprašant, psichologiniu pasjansu. Jei taip daro „Lietuvos" skiltyse garsusis Maironio kritikas Jocaitis, na tai ką gi darysi, reikia kentėti. Bet jei tokie dalykai dedas žurnaluose, tai jau blogai. Pavyzdžiui, kritikų lementacijos dėl naujausios Petro Vaičiūno pjesės! Dienraščiuose buvo apie ją gausiai rašoma – visokiais žvilgsniais, tik ne teatro. O šit „Židinys", viršely pasižymėjęs „Literatūros, mokslo, visuomenės ir akademiškojo gyvenimo žurnalas", priglaudė recenzentą, kuris į teatrą žiūri... žandaro akimis! Šis ponas savo recenzijoj prisigieda dalykų, kaip antai:

> Tegu mūsų gyvenime buvo ir yra ydų, tačiau jeigu tos ydos liečia pačias visuomenės ir valstybės viršūnes, tai turėkime takto, kur ir kaip jas karikatūrinti ir pajuokti. Valstybės teatras turi būti mūsų tautinė garbė ir mūsų laimėjimams reikšti vieta... Valstybės teatre vaidinti girtas scenas, į kurias žiūri Didžiųjų kunigaikščių paveikslai...

Net nesmagu becituoti, koks tasai recenzentas valstybiškas! „Vaičiūno kaimiečius mes jau turime įdomesnius „Amerikoj pirty", ir nereikėtų prie jų daugiau begrįžti..." Ir ko šitokios teatralinės inteligencijos tipui vaikščioti į teatrą?! Juk mūsų tautinę garbę, mūsų laimėjimus mes turėsime progos – ir dar kokios! – kai šviežius vyskupus šventinsim, o didžiųjų kunigaikščių paveikslai ir ne tokių dalykų yra regėję!.. Tačiau ką visas šis žandariškas burnojimas turi bendra su teatro menu? Kuo čia užkliuvo „Amerikos pirty" tipai? Visa tai parodo, kad recenzentas teatre ieško galas žino ko, tik ne teatro! Su šitokios rūšies recenzentais teatrui, žinoma, nepakeliui.

Tačiau ir pati teatro vadovybė Vaičiūną nepakankamai įvertina. Jis yra paslankiausias ir darbščiausias mūsų dramaturgas, geriau gal už kitus pažįsta scenos reikalus, turi dabar artimų ryšių su teatru. Savo dramatine kūryba jis žymiai galėtų prisidėti prie mūsų tautinio teatro sukūrimo. Jisai, kurdamas originalias ar perdirbdamas svetimas pjeses, galėtų sudaryti reikalingą repertuarą, pritaikytą teatro meniškiems uždaviniams, jeigu tokių teatras tiktai turėtų. Dabar gi jis neturi tinkamų

bendradarbių. Jis, dramaturgas, eina savo keliu, o vaidyba, režisūra – savo, ir pasidaro disonansas, kuris kūrybiniam teatre negalėtų būti pakenčiamas. Jei būtų turėta meniškų uždavinių, tokių skaudžių trūkumų, kokie dabar yra „Tuščių pastangų" spektakliuose, nebūtų galėję pasilikti. Bet ką padarysi, kad nėr kaip ir su kuo!..

Mūsų teatro darbuotojai dažnai nusiskundžia, kad į juos recenzentai žiūri, tarytum jie, teatro darbuotojai, sėdėtų kaltinamųjų suole ir juos kaltintų ką užmušus ar padegus, o recenzentai turėtų teisti. O berlyniškio teatro direktorius Robert Klein duoda kritikams pamokslą:

> Teatras galėtų būti be kritikų, bet kritikas be teatro negalėtų būti. Todėl kritikas turi teatrą mylėti ir remti, kur jis tik gali. Jeigu jis tik peikia, jis atpratina žiūrovus teatrą lankyti, ir teatras turi užsidaryti: ką tuomet beveiks kritikas? Kritikas turi, jeigu ne iš įsitikinimo, tai bent savo reikalus gindamas: girti, girti, girti...

Bet kaipgi tu čia žmogus pas mus girsi, jeigu žinai, kad niekas netikės. Peikti irgi negalima: vis tiek nieko „nemačija". Čia reikia surasti koks kompromisas, kokia pereinamoji formulė. Kritikų ir teatralų taikos derybų pradžiai aš pasiūlytau šitokius posmus.

I. Teatro vadovybė ir visi teatralai pasižada: 1) išvaduoti mūsų teatrą iš literatūros vergijos, 2) susivokti meniškuos uždaviniuos, kurių mūsų teatras turi siekti, 3) atsižiūrint šių uždavinių, rūpintis repertuaru, 4) teatro reikalą perkelti kūrybos plotmėn.

II. Recenzentai ir kritikai pasižada: 1) enciklopedijas ir vadovėlius palikti ramybėje, 2) kūrybinį teatrą visomis išgalėmis remti, 3) rašyti tiktai apie tai, kas liečia mūsų teatro meną.

III. Vieni ir kiti pasižada užmiršti senas nuodėmes.

Jeigu šiais posmais susitarsime ir sąžiningai sutarties laikysimės, tai bus įvykintas Kleino pageidavimas: kritikai teatrą girs, kad net ausys lėps. Jeigu ši ar jai tolygi sutartis neįvyktų, tai mums teliks bartis ir peštis, kaip tai iki šiol darėme.

VALSTYBĖS TEATRO REIKALU

L. Gausieji dabarties nesusipratimai tarp Valstybės teatro darbuotojų ir visuomenės, bent tiek, kiek jai atstovauja spauda, žymia dalim pareina nuo to, kad Valstybės teatro vadovybė nesidalino su visuomene meno informacijomis bei sumanymais. Visuomenė nežinojo, kur Valstybės teatras eina, ko jis siekia, ką jis nori duoti, ir tai, ką jis duodavo, visuomenė negalėjo suprasti. Tai yra negalėjo susitarti dėl kriterijaus, kuriuo būtų galima Valstybės teatro žygiai vertinti. Meno žygį vertinti vadovaujantis kitomis intencijomis, negu patys kūrėjai kurdami vadovavosi, būtų mažų mažiausia netikslu. Laikraštininkai, nežinodami teatro intencijų, kiekvienas, eidamas savo nusistatymu, kibo prie teatro žygių, kur tik įgnybt sugebėdami. Paskelbtasis „Lietuvos" 81, 82 ir 84 num. pasikalbėjimas su p. Gira, Valstybės teatro direkcijos pirmininku, žymia dalimi nežinojimo ūkanas išsklaidė. Pasisakyta teatro vadovybės nusimanymas teatro reikalu ir mesta keletas bruožų ateities darbams užmegzti. Ir šis Valstybės teatro vadovo viešas pasisakymas verčia susirūpinti. Valstybės teatras yra mums vienintelis teatras, ir jo lemtimi susirūpinimas yra bent menininkų pareiga. Juo labiau kad paskelbtasis pasikalbėjimas su p. Gira yra ne tiek interview, kiek exposé pobūdžio. Pavyzdžiui, didelio nerimo kelia aplinkybė, kad p. direktorius, pirmą kartą viešai kiek plačiau prabilęs teatro reikalu, nė žodžio neprasitaria apie meniškus mūsų teatro uždavinius. Kaip nežinojome, taip ir nežinome, ko mūsų teatras

nori pasiekti mene, kur p. Gira keta jį nuvesti. Beprincipinė egzistencija mene leistina, rodosi, vieniems lyrikams, ir tai tik iki 25 metų amžiaus. O teatras nėra lyrika. Kaip vieversys jis negali čiulbėti. Teatro žygis nelyginant architektūros kūrinys, kur pirmoj eilėj suvokiama kūrinio intencija ir prie šios pastarosios prisitaikant ieškoma tinkamos formos. Kai intencija ir forma paaiškėja, tai tik tuomet ieškoma darbininkų, kurie sumanymą realizuotų. Teatras be meniškos intencijos, be originalaus vardo – joks teatras. Joks teatro direktorius, angažuodamas režisierius, dekoratorius, aktorius, negali juos kviesti vien tiktai „rengti spektaklius". Jis turi jiems pasakyti, kuriuo tikslu, ką ir kaip turės jie dirbti. P. Gira kviečia bendradarbius, vadinasi, jis žino, ką jis nori padaryti. Ir būtų gera, kad jis tai pasakytų ir mums, visuomenei. Kitaip mes viens kito nesuprasime ir įsigalėjusi negerovė vargu bau galės būti kada išgyventa. Ir jos išgyvenimas teatro direktoriui negalėtų nerūpėti.

2. Ponas direktorius savo nusitęsusiame *exposé* perdėm ilgai kalbėjo teatro repertuaro reikalu. Tarytum repertuaras sudarytų teatro esmę, tarytum kur nors ar kada nors teatras yra iš repertuaro išaugęs! A=A ir A≠B, teatras yra teatras ir teatras nėra literatūra. Turint prieš akis faktą, kad mūsų teatro vadovas su šia aksioma nesiskaito, negalima nesusirūpinti mūsų teatro likimu.

P. direktorius, kaip matyti iš jo *exposé*, ieško dramatinės literatūros estuose, latviuose, suomiuose; esą valstybinis teatras negalįs imtis kurios nors „vienos literatinės pakraipos veikalų statyti", esą „mes renkamės veikalus daugiausia iš Vakarų Europos, o ne iš Rytų, kurie mums ir šiaip jau yra žinomi" („Liet.", 84 num.). Atrodo, ponas direktorius nesivaizduoja, kad teatras galėtų būti savaimingas menas, kad teatras nevergautų literatūrai. Žinoma, čia ne vieta ginčytis dėl teatro esmės, tiktai tenka viešai konstatuoti, kad mūsų teatro vadovas nesirengia vesti mūsų teatrą savaimingu teatro meno keliu. Juk ir senieji lietuviški vakarai visuomet prasidėdavo sprendimu, kokį čia „veikalą" suvaidinus! Atrodo, Valstybės teatrui nevertėtų grįžti į so-

džiaus mėgėjų tradicijas. Tačiau kitokia išvada iš pono direktoriaus samprotavimų sunku padaryti. Juo labiau kad ir praeities valstybinės dramos nepasisekimas žymiai priklausė nuo negeros pono direktoriaus pozicijos, – teatro pavergimo literatūrai. Juo labiau kad ir ateities perspektyvose ponas direktorius planuoja tokius dalykus, kuriuos mažų mažiausia tektų pavadinti nesusipratimu. Būtent jis sako: „stengiamasi supažindinti visuomenė su dramos istorija, kas yra būtina visų pirma pačiai visuomenei suteatralinti...“ Ką bendra tai turi su vaidyba, su teatro menu? Ir ko teatrui veržtis į tai, kas jam visai nepriklauso? Dramos istorija yra visai ne gyvojo, kuriamojo teatro reikalas. Jis to padaryti neturi nei galėjimo, nei teisės. Pagaliau kas yra dramos istorija atotraukoj nuo teatro istorijos? Ir kaip tokius daiktus teatralas, teatro direktorius gali kalbėti? Juo labiau ne mūsų teatro reikalas populiarinti suomių ar estų literatūrą: ir tos literatūros neišpopuliarins, ir pats sau galą pasidarys. Ponas direktorius sako, kad Suomijoj p. Savickis ieško charakteringesnių suomių veikalų. Kaipgi jis gali rasti mūsų scenai tinkamą „veikalą“, jei jis nežino, kas iš to veikalo norima padaryti, jei jis nežino pono direktoriaus teatrališko sumanymo uždavinio? O jei tokio sumanymo nėra, ir nėra kas kalbėti ir apie teatrą kaipo meną, kaipo kūrybą! Bet ponas direktorius ateities perspektyvas planuoja dar keisčiau. Jis sako, kad reikia latviams padaryti revizitą, bet nesą gerų lietuviškų veikalų. Todėl esą viltis ateity, kad vaidinant latvių veikalus būsią galima pasikviesti latvių aktorius gastroliuoti charakteringesnėms rolėms. Visų pirma, ponas direktorius klysta, kad nėra „veikalų“. „Šarūnas“, „Skirgaila“, „Prabočių šešėliai“, „Blinda“ ir daugelis kitų dalykų yra pakankamai dėkinga medžiaga, kad iš jų scenoj galėtume padaryti kilniausią meno žygį. Bet reikia dirbti ir mokėti padaryti: reikia vaidybinės kūrybos. Jeigu teatras tėra literatūros propagandos organas, tai, žinoma, tinkamų „veikalų“ nėra, ir ponas direktorius gali būti tikras, kad jų nė nebus! Jeigu tokių veikalų mums „nėra“, tai kalti čia ne literatai, bet teatro vadovybė, kuri nesugeba jų rasti, kuri į teatro meną žiūri ne teatralo akimis!

Dar daugiau ponas direktorius klysta rengdamas kviesti dramai latvius gastroliuoti. Stanislavskis savo žygiu padarė tai, kad šiandien kiekvienam padoresniam teatrui yra privaloma ansamblio sąvoka. Latvis gastrolierius – vaidins lietuviškai? rusiškai? žydiškai? Prisitaikys prie mūsų vaidybinių tradicijų ir tendencijų? Ar pagalvojo ponas direktorius apie meniška vienumą ir ansamblio vidaus pradą? Ar latviai, gavę tokį pasiūlymą, nepasijuoks mūsų meniškos nuovokos pajėgumu?

Šitokios viltys mūsų teatro vadovo lūpose nėra atleistinos!

3. Be teatro pavergimo literatūrai, ponas direktorius dar opiau surūpina visuomenę su savo planuojama „gastrolių sistema". Tuo ir mūsų tautinio teatro augimui kenkia, ir vėlei kišas ne į savo reikalą. Ir šit dėl ko. Kūrybinis teatras gali išaugti, tariant teatralų žargonu, tiktai *studijingumo* keliu. Aktoriai turi sudaryti tamprų savyje organizmą, nelyginant psichologinę šeimą. Scenoje nieko negali būti atsitiktinio, nereikalingo, disharmoningo. Kiekvienas aktoriaus žygis scenoje privalo turėti savaimingos prasmės sąryšy su visuma. Gastrolierius neišvengiamai turi sugriauti spektaklio visumą, nes jis, vulgariškai tariant, iš tikrųjų yra „iš kitos operos". Jeigu užklydęs gastrolierius spektaklio visumos nesugriauna, tai yra blogiausia teatrui atestacija, kokia iš viso gali būti! Gerai dar, jei gastroliuoja koks meno milžinas, tuomet dar galima būtų daryti kompromisą, – paaukoti kartą kitą spektaklio meniška visumą, nesiskaitant su padariniais, ir sekti vieno gastrolieriaus žygį. Bet jeigu atvažiuoja tokie gastrolieriai, kaip ponia de Monsy? Jai dalyvaujant spektakly, – spektaklis skilo, ir taip vaizdžiai gastrolierės nenaudai: ji tiktai pabrėžė mūsiškių aktorių pirmenybę. Koks pateisinimas šios rūšies gastrolėms? Ir ką ponas direktorius mano sakydamas: „galimas daiktas, kad pakviesim dar kokį vieną antrą prancūzų gastrolierių"? Jei kviečiama koks gastrolierius, – tai turi būti daroma kuriuo nors menišku sumetimu, kurio nors meniško tikslo siekiant: turi būt nusivokiama, ką gastrolierius mums gali duoti. Kas yra tas „vienas antras prancūzas"? Ar galima taip teatru žaisti?

Iš pono direktoriaus tolimesnio *exposé* aiškėja, kad ir jis pats į gastrolių reikalą žiūri ne menininko, ne teatralo akimis. Jis sako: „norėčiau, kad mūsų *drama* [ne teatras?! – *Sr.*] pasidarytų tarpininkas, kuris supažindintų mūsų visuomenę su Pabaltės menu... Norėčiau sukurti meno sričių bendradarbiavimą tarp visų Pabaltės valstybių... Mes siekiame jau ir prie visiems mums turimojo rūpėti tikslo – iškelti Lietuvos vardą..." Ir argumentas: „Po gastrolių ponios Monsy prancūzai jau yra gražiai atsiliepę apie Lietuvą..." ("L.", Nr. 81). Tai yra iš esmės klaidingas nusistatymas. Jei prancūzai apie mus gerai rašys tiktai dėl gastrolierių, ir dar tokių kaip ponia Monsy, – tai yra labai menkas Lietuvos vardo kėlimas, ir vargu bau teigiamas. Visuomenės supažindinimas su svetimų valstybių menu yra ne teatro dalykas ir nieko bendra su teatro menu neturi. Antra vėl vertus, ir mūsų teatras negali tai padaryti! Nei jis steigs Lietuvių kultūros institutą, nei jis rengs paskaitas ar parodas! Užmezgimas su svetima valstybe ryšių ar tam tikras tarpininkavimas yra organizacijos reikalas, greičiau jau Eltos negu teatro!

Visai teisinga mintis, kad mums visiems turi rūpėti iškelti Lietuvos vardą, „įtraukti Lietuvą į pasaulinio meno žemėlapį".

Ir prie šio kilnaus uždavinio valstybės teatras gali prisidėti, tiktai jam tenka eiti kitu keliu, negu jį ponas direktorius rengias vesti. Vietoj tuščių, bevaisių, beprasmių svajonių apie „tarpininkavimą", „supažindinimą" geriau jis padėtų visas pastangas sukurti mūsų tautiniam kūrybiniam teatrui, iš literatūros menko vergo padaryti jo kūrybos židinį. Jei mes turėtumėm tautinį kūrybinį teatrą – pakiltų Lietuvos vardas! Mūsų šitokį kūrybinį žygį atrastų pasaulis, kaip atrado Ibseną, kaip atrado mūsų dainas, mūsų Čiurlionį. Žinoma, kol teatro vadovybė svajoja apie tarpininkavimus", o vietoj kūrybinio teatro duoda „Buridano asilus" su „Taifūnais" arba tokius pastatymus, kaip „Aušros sūnūs" kad pastatyta, – žinoma, toliau Telšių mes su savo teatru pasirodyti negalime!

Kadangi mes turime tiktai vieną teatrą, ir tas pats yra valstybinis, tai visuomenė turi teisės pareikalauti, kad ponas direktorius

nesikištų į svetimus à la Eltos reikalus, o pasirūpintų mūsų teatro kūrybiniu darbu!

4. Dar mažiau raminančios pono direktoriaus pareikštos perspektyvos dėl teatro vidaus sutvarkymo. Jos nieko kito nereiškia, kaip tiktai platų žingsnį teatro likvidacijos keliu. Ir šit kodėl.

Visų pirma sumažinamas teatro personalas, atstatomas režisierius p. Dauguvietis. Kuriais nors meniškais sumetimais? Ne, apie tai ponas direktorius nekalba: esą ekonominiai sumetimai. P. Dauguvietis pavaromas, o p. Glinskis paliekamas esąs todėl, kad pirmasai vėliau įstojęs į teatrą dirbti! Šitokį motyvą gali reikšti kas kas, tik jau ne mano įstaigos vadovas! Kas liečia ekonominius sumetimus, tai, rodosi, padidinta trupė („padidinimo" dalis) ne tik apsimoka, bet teatrui dar palieka apie 20 000 litų. P. Dauguviečio spektakliai davė pajamų bent du kartu daugiau negu p. Glinskio. Jei kartais p. Dauguvietis buvo aštriau kritikuojamas, tai buvo todėl, kad p. Dauguviečiu pasitikima, iš jo laukiama ir reikalaujama to, ko jis gali duoti!

Aktoriams sumažinama algos, keliems paliekama po 700, kitiems po 500 ir t.t. Tuo tarpu aktoriai patys iš savo lėšų turi įsitaisyti kostiumus. Algos sumažinama irgi ne dėl meniškų sumetimų. Pasirodo, teatras dar turi skolų iš tos garsiosios gadynės, kaip prof. Songaila ir p. Glinskis vadovavo teatro remontui. Kai remontas buvo daromas – aktorių niekas nieko nesiklausė. P. Kernausko kelionė po užsienius režisieriaus beieškant teatrui nemaža atsiėjo, aktorių niekas nesiklausė. Teatras užtraukė paskolą, – aktorių nieks nesiklausė. Pasidarė teatre deficitas – aktoriai turi iš savo algų sumokėti! Ir neteisinga, ir neišmintinga! Už sumažintą tokią algą aktorius, turėdamas įsitaisyti kostiumus, negali nei gyventi, nei vaidinti. Aiškus dalykas, kad pasitaikius pirmai progai geresnieji aktoriai išbėgios kas kur galėdamas. Kas tuomet juos atstos? Juk ir taip mes maža teturime aktorių pajėgų. Atrodo, teatro vadovo būtų šventa pareiga sutraukti aktorius krūvon, o ne vaikyti! Juk štai gabus aktorius Vaičkus Amerikoj katorgininko vargą vargsta, išbėgo iš tėvynės

ten ir gabūs Dineika su Pilka. Talentingas Sutkus nuėjo žydų mokyti! Pereitą pavasarį buvo atvažiavęs į Lietuvą Andrius Oleka, norėdamas pasilikti čia dirbti. Jisai mūsų dramai būtų galėjęs būti tas pat, kas operai yra Kipras Petrauskas. Ir jam kažkokia juoda ranka parodė kelią – iš tėvynės! Dabar pavaromas ir Dauguvietis. Sumažinant algas vaikomi ir kiti. Išvaikyt žmones lengva, bet surinkti atgal bus didelis vargas. Ir tai yra žingsnis likvidacijos keliu!

Mums atrodo, pono direktoriaus pareigos būtų visai kitokios. Jisai turėtų bent: 1) suspiesti išblaškytus gabius mūsų aktorius, režisierius, 2) susivokti teatro meniškuose uždaviniuos, 3) sudaryti aplinkybes, kuriomis teatro žmonės galėtų dirbti. Ir šiuo pastaruoju punktu ateity padėtis rengiamasi dar pabloginti, nors ji iki šiol buvo nepakenčiama. Pavyzdžiui, ir prisilaikant archajinės minties, kad teatras yra literatūros tarnaitė, iki šiol niekas mūsų teatre nežinojo, kas tai yra repertuaras! Teatre žinota tik vienas principas: *loi du moindre effort*! Faktas, kad režisūrai vietoj kurių nors meniškų direktyvų buvo duodami įsakymai: pasirinkti kurį nors „veikalą", kuriam nereikėtų gaminti dekoracijų, nereikėtų muzikos ir statistų! Ir [kaip] tokio reikalavimo rezultatas eina „17-kos metų"! Faktas, kad režisierius (p. Dauguvietis) buvo verčiamas pastatyti pjesę per 7–10 dienų (pvz., „Taip mirdavo lietuviai"). Ir dar visai neatsižvelgiant, ar režisieriui pjesė teatraliniu atžvilgiu yra priimtina! Rezultatas – turime spaudos rūstų žodį. Faktas, kad režisierius, galvotrūkčia pastatęs kurią pjesę, nežino, kas toliau daryti, nes teatro vadovybė jokio plano neturi! Jei kartais ir susitariama dėl kurios pjesės, tai dažnai režisierius gauna priešingą įsakymą. Rezultatas – vėl paskubos darbas, vėl spaudoj – keikimas.

Šitokias teatro darbo sąlygas aš laikau nepakenčiamomis. Ir jeigu pereitų sezonų valstybės dramos teatras gavo nukentėti smūgį po smūgio, čia didžiausia nuodėmė yra teatro vadovybės, kuri sudarė tokias darbo sąlygas!

Ponas direktorius mini, kad repertuarą nustato meno taryba, į kurią esą iki šiol įėję po vieną atstovą nuo operos ir dramos

atstovų. Tačiau yra faktas, kad kai operos seniūnas teatro vadovybei raštu priminė meno tarybą, tai jisai (irgi raštu) gavo atsaką, kad direkcija jokio operos seniūno nežinanti ir perspėja, kad jeigu pasirašiusis aktorius dar kartą pasivadinsiąs seniūnu, tai direkcija jį patrauksianti tieson už nesamo titulo pasisavinimą! O dramos atstovas buvo pakviestas vos porą kartų, ir tai tik tuomet, kai Seimas ėmė svarstyti teatro įstatymą!

Skriaudžiant operą (algų mažinimas), dar skaudžiau skriaudžiant dramos teatrą, ponas direktorius džiaugias dar šitokiomis perspektyvomis: „Baletas lankstus, *greičiau paruošiamas*, galės pavaduoti dramą". Šitokią pažiūrą ginčyti man nepatogu. Tenka tiktai pastebėti, kad esant tokiam nusistatymui nėra ko darbas nė pradėti: perspektyvos dar liūdnesnės, negu iki šiol buvo dramos teatre.

5. Baigdamas turiu atsiprašyti už mano rašto neramų toną. Manau, žymia dalim jį pateisins pono direktoriaus optimizmas; likusią dalį pateisins klausimo opumas. Pagaliau gal tai jau tinkamas akstinas pasisakyti ir kitiems mūsų teatru susirūpinusiems asmenims: reikalas liečia ne asmenis, bet mūsų meną, mūsų kūrybą kuri, mano įsitikinimu, yra klaidingai ir nevykusiai organizuojama.

ATVIRAS LAIŠKAS P. NEZABLOCKIUI

1. Tamista savo straipsny „Zablockio kalambūrai" („Liet.", 88 num.) man prikiši, kad aš, vengdamas atsakomybės už savo žodžius, pasirašau slapyvardžiu (Zablockis). Už savo žodžius aš esu visuomet pasirengęs atsakyti. Pasirašinėti slapyvardžiu vertė mane šis sumetimas: [dėl] mano ilgo bendradarbiavimo su p. Sutkumi imta sakyti, kad aš esu „sutkininkas", ir į mano teatro reikalu raštus imta žiūrėti kaipo į „sutkininko" darbus. Norėdamas išvengti šios nesąmonės, aš ir pasirašinėjau slapyvardžiu.

Tačiau kokiais sumetimais Tamista, kolega, mane puldamas už slapyvardžio naudojimą, pats juo naudojies, nėra suprantama. Ar tais pačiais, kuriais Tamista, reikalaudamas, kad būtų kalbama apie reikalą, o ne apie asmenis, patsai pradedi ir baigi asmens blogo tono charakteristika?

2. Tamista man prikiši, kad aš vengiu atsakomybės už savo žodžius. Manau, todėl, kad Tamista už savo žodžius atsakomybės nevengsi. Tamista tikini, kad mano straipsnių vedamosios mintys yra pasemtos „iš bėgamųjų svetimtautiškų dienraščių teatralinių recenzijų ar net užkulisinių gandų". Tat prašau savaitės bėgyje viešai pranešti, iš kokių dienraščių, kokių recenzijų, kokių užkulisių kada aš mintis „skolinaus"? Kol Tamista tai padarysi, aš neturiu jokio galėjimo ne tiktai kalbėti su Tamista apie reikalo esmę, bet aš negaliu nė atitaisinėti tų mano minties piktų iškraipymų, kuriuos Tamista teikeis savo straipsny

padaryti, kuriuos sąžininga polemikos priemone vargu bau Tamista patsai pavadintum.

Jeigu gi Tamista tai padarysi, ko aš prašau, – aš prieš Tamistą nusilenksiu kaipo prieš dorą idėjos priešininką ir tiktai tuomet turėsiu galėjimo kalbėti apie esminius Tamistos straipsny paliestus dalykus.

VISUOMENĖS ŠULAI

Valst. dramos teatro premjera

Ibseno „Visuomenės šulai" – spektaklis, apie kurį bus ilgai kalbama ir ginčijamos. Vieniems, kurie pratę žiūrėti į Ibseno kūrybą pro „Per Giunto" bei „Brando" prizmę, „Visuomenės šulų" pastatymas atrodys Ibseno nesupratimu. Kitiems, kurie pažiūrės grynai teatraliniu žvilgsniu, atrodys, kad „Visuomenės šulų" vaidybinė medžiaga yra teigiamai sunaudota. Šiaip ar taip, susirinkę premjeron pamatė tai, ko visai nelaukė. Visų pirma, nebepažinti p. Dauguviečio kaipo režisieriaus. Kažkur dingo jo pernykštis palaidumas, šablonas, pakrikimas. „Visuomenės šulų" pastatyme matyti aiškus planas ir tam planui realizuoti apgalvota sistema. Žinoma, galima būtų ginčytis, ar Dauguvietis tikrai suprato Ibseno pateiktą vaidybinę medžiagą, ar galima buvo ją ir vaisingiau sunaudoti, tačiau negalima neigti nusimanymas, ko jis nori vaidybiniu žvilgsniu. Kas yra „Visuomenės šuluose" pereinamo (tai yra lokaliniai ir temporaliniai elementai), p. Dauguvietis paleido savotiškai stilizuodamas – pereinamose vaidybos formose, kas yra pjesėj amžino (konsulo Berniko vidaus tragizmas) – paleido patvariųjų teatralinių formų pavidalu. Abejos formos buvo nepakankamai suderintos, tai tiesa, bet mintis [iš esmės] labai sveika. Jei, pavyzdžiui, Rumelį, Viegelandą, Alstetą, Hälmar Toneseną buvo paleidęs natūralizmo skraistėje, būtų publiką žiovuliu numarinęs. Dabar gi sudaryta meniškas vaizdas. Minėtiems asmenims duota grimas, pereinantis į vadinamąsias charakteringas

kaukes. Pradas – naujas mūsų valstybinėj scenoj, šiek tiek storžieviškai pritaikytas, bet vėlei iš pagrindų teisingas.

Pažymėtina, kad spektakly dalyvavo mažne visi aktoriai, pakviestieji iš buvusių Tautos teatro bendradarbių tarpo. Atrodo, p. Dauguviečiui lengviau su jais susiprasti. Nes scenos, kur jie vieni dalyvaudavo, išėjo labai dažnai „ansambliškai".

Iš aktorių daugiausia dėmesio traukė p. Juršys Berniko rolėje ir p. Kurmytė Loros rolėje, – aplink juodu ir *vi*sas pjesės veiksmas sukas. Abu aktoriu pasirodė vertu Ibseno pjesės vaidinti. P. Juršys pradžioj buvo stipresnis negu pabaigoj į galą, matyti, pavargo, neištesėjo. P. Juršys – dar jaunas aktorius, tačiau sugebėjo duoti giliai pergyventą konsulo Berniko charakterį. Šlubavo p. Juršio plastika. P. Juršio asmeny p. Kubertavičius susilaukė rimto konkurento. Plastika ir vieno, ir kito šlubuoja. P. Kubertavičiaus figūra stambesnė ir balsas stipresnis, tačiau p. Juršys duoda daugiau vidaus ugnies, temperamento, įvairumo, lankstumo, – mažiau paviršutinių efektų.

P. Kurmytė visai be reikalo pirmame ir iš dalies antrame veiksme, paleidusi vulgarizmo gaidų, į pabaigą visai pasitaisė ir parodė daugybę privalumų Ibseno moterims vaidinti. P. Kurmytė jau pernai buvo teigiamai pasižymėjusi Jordis ("Šiaurės karžygiai") vaidindama, šiemet pernykštį laimikį patobulino.

P. J. Petrauskas pastoriaus Rohrlando rolėje pradžioj (I veiksmas) buvo paėmęs falšyvą toną, bet pabaigoj – buvo visai tvarkoj. P. Vaičiūnienė Dinos rolėje davė labai stiprią pradžią. Ypač pirmame veiksme nieko jai prikišti nebuvo galima, tiktai į galą neištesėjo: kiek stipra ir reikšminga buvo pirmame veiksme, tiek bespalvė ketvirtame. P. Kačinskas Hälmaro Toneseno rolėje – išlaikytas iki galo. Tai vėlei rimtas konkurentas p. J. Petrauskui. P. Kačinskas kiekvienu nauju pastatymu patraukia vis daugiau publikos simpatijų. Jei iki šiol ypatingomis publikos simpatijomis naudojos vienas p. J. Petrauskas, tai, atrodo, netrukus jis bus priverstas jomis dalintis su p. Kačinsku.

P. p. Siparis (Rumel), Fedotas-Sipavičius (Alstet), Petkūnas (Viegeland) – vienas kito verti, gana vykusiai stilizuoti pirkliai.

P. Žalinkevičaitė (berniukas Olaf) gana vykusiai šokinėjo, tik nemokėjo balso valdyti. Teigiamai pasireiškė, ne be tam tikros prideramos gracijos ir p. Jurašūnaitė (Bėti Bernik). Dėl kažkokių nesuprantamų priežasčių visų silpniausia šį kartą pasirodė p.p. Vosyliūtė ir Oškinaitė. P. Dineika galėjo būti ir žymiai geresnis.

Be reikalo p. Dauguvietis perdėm susirūpino verkšlenimu, kuriame tai verksme bene trys poros kuksi – nusigręžusios nuo publikos!

Apskritai imant, šiame spektakly žymu gana stambi mūsų dramos pažanga. Tenka palinkėti, kad ji ištesėtų ir toliau pirmyn žygiuoti.

APIE TEATRALINĘ GESTIKULIACIJĄ IR TEATRO DARBĄ

1. P. L. Giros pastangomis sukeltas didelis ermideris mūsų valstybinio teatro reikalu berods jau baigia atslūgti. Atrodo, jau metas būtų susivokti ermiderio esmėje, įvertinti jo tragingą gestikuliaciją ir realųjį teatro darbą. Tuo labiau kad patsai ermideris nei šiokį, nei tokį galą gavo. P. Gira „Ryto" 237 num. iškilmingai pradėjo straipsnį „Ar dar ilgai bus leista p. A. Sutkui griauti Valstybės teatras?", – nepasigailėjo sau pačiam saldžių komplimentų, nepašykštėjo neapykantos žodelių naujos direkcijos adresu ir visų, kas kitaip mano, pažadėjo paskelbti faktų ir argumentų, kurie paremtų jo tragingą monologą, – ir užtrūko. Kiek „Lietuvos žinios" ir „Lietuvis" erzinos, siūlydami p. Girai pabaigti jo straipsnį, – p. Gira įsikando ir tyli. Gaila. P. Giros straipsnis gana raiškios šviesos metė į jo pakelto triukšmo esmę, ir jo tęsinys dar daugiau padėtį nušviestų. Ir p. Faustas Kirša atėjo p. Girai į pagalbą. P. Kirša savo žurnalo „Pradai ir žygiai" 6 numery paskelbė apie teatrą. Dramos reikalu jis ten sako: „Kada gi mes susilauksim išbaigtų kūrinių [? B.S.] dramos scenoje? Dabar tik eina teatro direktorių matematika: buvo 1, padarė 3, išmetė 3, paskyrė 1, ir plius teatro meno tarybos, o iš nulio sumos neiššengia. Berods padėtis aiškėja, kad ne tiek reikalinga stiprios administracijos, kiek stiprios kūrybinės minties..." Reiškia, dramos teatru, kurį daugiausia palietė naujas teatro direktorius, p. Kirša, kaip ir p. Gira, yra smarkiai nepa-

tenkintas: jam tai yra nulis. Kas kita esą opera, kuria p. Kirša negali atsidžiaugti! Esą: *„Nauja teatro vadovybė operos nepalietė: ji žengia senuoju įtemptu tempu"* (mano pabr. – *B.S.*). Tačiau ir ši netikėta pagalba P. Giros reikalo nepataisė. P. Gira kaip buvo, taip ir liko. Tūkstanteriopai kaltas, kad jis į teatro meną įvėlė politiką – partinę! Jau jis pats savo straipsny ("Ryto" 237 num.) pastebi, kad laikraštininkai nuo to laiko ėmė jį neigiamiau vertinti, kai jis, būdamas meno įstaigos vadovas, ėmė varyti partinį darbą. Tai buvo jo didelė nuodėmė. Tačiau dar didesnė nuodėmė, kai jis, pasikeitus aplinkybėms, iš teatro direktoriaus pasidarė politinės opozicijos laikraščio redaktorius, ėmė plūsti „opozicijos motyvais" ir meno reikalus, kurie vyksta prie kito plauko politinės valdžios. Teatro kritiką perkelti politinės opozicijos plotmėn ir ją dar pasūdyti asmeninių sąskaitų raugu – liūdniausias galas, kokiu gali baigti savo karjerą teatro direktorius, išbuvęs teatro priekyje šešetą metų!

Sukeltasai teatro reikalu ermideris iš esmės sukasi aplink kelis pagrindinius reikalus: 1) p. Glinskio reikalas; 2) p. Rymaitės reikalas, 3) kai kurių kitų buvusių Valstybės teatro aktorių nekvietimas ir kai kurių buvusių Tautos teatro bendradarbių pakvietimas, 4) Teatro sutvarkymas administraciniu žvilgsniui, 5) p. Giros ambicija.

Apie du paskutiniuoju reikalu netenka daug kalbėti. P. Giros ambicija yra pakankamai vaizdingas faktorius jo opoziciniams pasilinksminimams (žiūr. „Ryto" 237 num.). Dar aiškesnis yra dalykas dėl teatro administracinio sutvarkymo: šiuo reikalu dėl p. Sutkaus padarytų žygių tėra tik pamatuota teigiama nuomonė. Pirmieji trys klausimai yra sudėtingesni tenka juosna arčiau įsižvelgti.

2. P. Glinskio reikalą tinkamai nušviečia „Ryte" tilpusi medžiaga, kuri itin reikšminga yra: 199 numery „Pas p. K. Glinskį" (interviu formos straipsnis); 213 num. – „P. K. Glinskis nerado tinkamo darbo Lietuvoje" (ofenzyvinio pobūdžio strateginis redakcijos straipsnis) ir 227 num. – „P. Kast. Glinskio atviras laiškas". Šios medžiagos yra gana visai p. Glinskio akcijai nušviesti.

Pirmoj eilėj tenka pastebėti, kad visa ši medžiaga yra ypatingai „teatrališka", net „režisieriška". Apskaityta jos kiekvienas posmas, kiekvienas posakis, kad jis padarytų kuo didžiausio įspūdžio į naiviąją publiką. Visa medžiaga pripildyta ypatingos gestikuliacijos, kad toji geraširdė publika nelyginant pro spaktyvą matytų: P. Glinskis – herojus, skaudžiai nukentėjęs nuo žiaurių „triumfuojančių intriganų" už mūsų meną, išvytas svetur, recenzentų sužalotas... Šiam herojiniam vaizdui sudaryti nesigailima priemonių. Pavyzdžiui, „Ryto" 199 numery p. Glinskis pareiškia:

> ...Aš galiu dar fabrike dirbti [čia p. Glinskis išsiima iš stalčiaus suteršta suodžiais, aliejuotą knygelę, ant kurios padėtas parašas „Nr. 89 K. Glinskis, metalinis cechas, tekintojas"]. Nemanyk, tamista, bemaž tris metus dirbau fabrike, šeimyną maitinau. Taigi matai, tamista, jei žmogus neranda sau tiesioginio darbo, dirba bet ką. Gal ir man teks...

Ne vienas nenorėjusių eiti į karą Peterburge karo metu mesdavo savo tiesioginį darbą ir įstodavo į šovinių dirbimo fabrikus, – tuomet jų nebevarydavo į karo lauką. Kokiais motyvais p. Glinskis buvo metęs Suvorino teatrą ir įstojęs „metalo tekinti" – nežinia. Bent būtų pasakęs, kuriais metais jis „tekino". Šiaipgi atrodo – bereikalinga poza: nei Lietuvoj kas mobilizaciją rengia, nei ginklų fabrikas yra...

Tragingiausios pozos p. Glinskis pasiekia savo atvirame laiške („Rytas", 227), kai paaiškėjo, kad ta tikra strategija nepasisekė. Šiame laiške p. Glinskis jau nervavos, ir kaukė išėjo labai liūdna.

„O Jūs, *meno, žurnalistikos ir minties ubagai,* Jūs, visų neišmintingų straipsnių ir mano kritikos rašytojai, Jus taip pat prašau manęs neužmiršti. Netrukus sugrįšiu, dar teks susitikti. *Laikykit savo akmenį užanty ir toliau, gal dar prireiks...*" Ir tučtuojau:

> Tiems, kieno širdys plakė kartu su manąja, kurie ateidavo su manim pasidžiaugti ar nuryti karčią ašarą, tiems – mano publikai – kuriai aš stengiausi atnešti mano smegenų ir sielos jėgą, dabar atiduodu brangiausia, ką turiu savo širdy – mano meilę <...> Neabejoju, kad naujoji Direkcija, skirdamosi su manim, net kruvinomis ašaromis verkia...

Nėra abejonės, kad šie p. Glinskio neapykantos posmai bus įrašyti mūsų teatro istorijoj kaipo savo rūšies „klasiška" abuojumo kaukė...

Esant tokiai padėčiai, „Ryto" patiektąja medžiaga p. Glinskio reikalu nelengva operuoti. Nors reikalas ir liečia teatrą, tačiau iš jo tenka iššluoti visus teatralinius elementus, kad būtų galima kalbėti apie reikalą. O iššluot juos – ne taip lengva. Nes išmetant pozas ir gestikuliaciją – esminės medžiagos maža belieka.

P. Gira redakcinėje pastaboje prie p. Glinskio laiško sako, kad p. Glinskis esąs per daug didis idealistas ir optimistas esą: „P. K. Glinskio atleidimo iš teatro priežastys glūdi visai ne siekimuose Valstybės teatrą pagerinti..." Tačiau apie savo „atleidimą" iš teatro p. Glinskis savo interviu kiek kitaip informuoja. P. Glinskis pareiškia, kad iš teatro direkcijos buvo gavęs raštą:

> Tiesa, man tame rašte buvo siūloma padaryti aktoriaus sutartį. *Nors sąlygų nežinau, bet tai ir nesvarbu...* [Mano pabr. – *B. S.*]. Apie aktoriavimą galvosiu nesuradęs sau režisieriaus vietos. Ir tik neradęs jos, gal imčiausi aktoriaus darbo, bet, kaip jau tamstai sakiau, – moku dar šį tą ir be režisūros... [Šovinius tekinti?] Tamsta sakai, kad režisieriaus ir aktoriaus labai artimos profesijos? Taip, netolimos, jei turėsime galvoj, kad abi po vienu stogu sutelpa... bet pamėgink tamsta pasiūlyti dirigentui sėsti į orkestrą ar gydytojui į aptieką farmaceuto vieton, nors ir po tuo pačiu stogu. Norėčiau pamatyt, kas iš to išeitų.

Išmetę iš šios p. Glinskio tirados teatralinius elementus, gausime: 1) Direkcija buvo pasiūliusi p. Glinskiui sudaryti sutartį, 2) p. Glinskis nuo jos atsisakė, net nepasidėmėjęs jos sąlygomis, 3) p. Glinskis laiko neleistinu dalyku, kad režisierius vaidintų. Kai Stanislavskis ir režisuoja, ir vaidina, ar kai Kusevickis ir diriguoja, ir groja orkestre, niekas jų už tai nesmaugia, anaiptol – džiaugias visi jų meniškais laimėjimais. Gi ir patsai p. Glinskis dar pernai metais ir režisavo, ir vaidino drauge, ir niekas nesakė, kad spektakliai, kuriuose dalyvauja p. Glinskis, būtų buvę blogesni už tuos, kuriuose jis nedalyvavo. Buvo net priešingų nuomonių: p. Glinskis yra žymiai geresnis aktorius negu režisierius. Buvo net nuomonių, kad esant geram režisieriui, p. Glinskis galėtų būti net vienas pirmaeilių aktorių... Jeigu p. Glinskis

būtų susidomėjęs jam pasiūlytos sutarties sąlygomis, gal būtų radęs jas analoginėmis su tomis, kurias pasirašė p. Dauguvietis. P. Dauguvietis, kurį nekorektiškai ir nekolegiškai pašiepdamas p. Glinskis savo laiške tituluoja „mano įpėdinis" (nes p. Dauguvietis bent porą metų drauge su p. Glinskiu dirbo režisieriaus tokį pat darbą), pasirašo sutartį kaipo aktorius su teise režisuoti. Padėtis buvo tokia. Naujas teatro įstatymas (p. Giros laikais priimtas) numatė vietoj seniau buvusių dviejų tik vieną dramos režisierių. Pasilikti su vienu režisierium p. Glinskiu, kuris per 6 savo darbo metus nesugebėjo teatrą pakelti iš mylėtojiškumo pozicijos, kuriuo net p. Gira negalėjo pasitenkinti, – vėl pasilikti su vienu p. Glinskiu režisierium buvo negalimas daiktas. Buvo galima tiktai išeitis – pakviesti ir p. Glinskį, ir p. Dauguvietį aktoriais su teise režisuoti. Tačiau p. Glinskis apie tokią išeitį ir kalbėti nenorėjo – pasiūlytą sutartį išdidžiai atmetė...

Kai esant šitokioms aplinkybėms p. Glinskis nepanorėjo daugiau darbuotis mūsų scenoj ir bevelijo verčiau važiuoti estams rusicizmą skelbti, p. Gira pakėlė dar didesnį lermą. „Ryto" 213 num. rašoma:

> P. Glinskis būtų galėjęs naudingai savo meno gabumus, patyrimą ir energiją sunaudoti savam krašte, tik tam reikėjo nors bent kiek gero noro iš Šviet. Min-jos pusės, kurio, deja, ten neatsirado. P. K. Glinskis buvo kviečiamas klaipėdiečių lietuvių suorganizuoti nuolatinį dramos teatrą ir būti jo režisierium... Tam reikėjo tik, kad atsirastų palygintinas mažmožis iš Švietimo Ministerijos sumų. Bet p. minist. Čepinskio pavaduotojas p. Požėla nerado galima to reikalo tinkamai sutvarkyti...

Kodėl Klaipėdos teatras tik dabar parūpo p. Girai? Juk tas klausimas konkrečiausioj formoj buvo iškeltas 1925 m. Kai pereitų metų pavasarį „teatro kūrėjų" pastangomis buvo sumanyta ir bandyta p. Sutkus išsiųsti iš Kauno ir kai nepavyko tai padaryti, tuomet buvo susitarta, kad p. Sutkus turėsiąs vykti Klaipėdon organizuoti nuolatinį teatrą. Tuomet juk buvo jau susitarta su tuo pačiu „Ryto" minimu p. Stikliorium, valdžia buvo pažadėjusi Klaipėdos teatrui reikalingą subsidiją. Subsidija buvo pažadėta tokia aiškia ir griežta forma, kad jau net di-

džioji dalis teatro bendradarbių buvo išsiruošusi į Klaipėdą, o p. Sutkus atsisakė nuo „Tautos teatro" užimamo buto Maironio gatvėj. Tačiau kai tik Kaune p. Sutkus likvidavo teatro butą – valdžia atsisakė beduoti pašalpos Klaipėdos teatrui. Kodėl tuomet p. Gira tylėjo, kodėl tuomet jam nerūpėjo Klaipėdos teatras, klaipėdiečių reikalai? Kodėl jis tuomet neapeliavo į Švietimo ministerijos gerus norus? Ministerijos, kuri ne tik atsisakė beduoti pažadėtą subsidiją, bet kuri tokiu apgaulingu būdu sugriovė privatinę teatro iniciatyvą Kaune, vylingai pražudė svarbią kultūros įstaigą? Tuomet p. Gira buvo aklas ir kurčias, tuomet jis visa to nematė, o tik dabar užsidegė tokia neregėta meile klaipėdiečiams? Šitokia meilė yra per daug blogo tono. Tačiau ji vaizdžiai iliustruoja, kaip smulkių asmens reikalų ir tuščios ambicijos patenkinimui kartais esti paaukojama ir laikraštinė etika, ir meno reikalas, ir paprastoji pilietiška dorovė...

P.p. Gira ir Glinskis šešetą metų buvo valstybiniame teatre P. Sutkus nuo pat Lietuvos Nepriklausomybės pradžios organizavo Lietuvoj teatro darbą. P. Sutkus šešetą metų dirbo idėjinį teatro darbą, kėlė „Tautos teatro" ir „Vilkolakio" spektaklius suorganizavo ir sėkmingai vadovavo Vaidybos studijai ne tik jokios paramos iš valdžios nesulaukdamas, bet dar nuolat jos persekiojamas, nuolat skriaudžiamas. Ir nors valdžia negražiausiu būdu suardė p. Sutkaus sukurtą kultūros židinį, jis nemetė darbo, nebėgo iš Lietuvos svetur rusų kultūrai atstovauti. P. Glinskis gi – negavo lietuvių dramos teatre režisūros monopolio, ir – tegyvuoja estams rusų teatras! Paralelė gana pamokoma. Jeigu p. Glinskis savo atvirame laiške kalba apie dvasios ubagus, o p. Gira savo laikrašty apie teatre „laikinai triumfuojančius intriganus", – tai iš tikrųjų tenka pagalvoti, kam šie epitetai galėtų būti taikomi – kieno dvasinę potenciją jie išsemia...

Anot žydų laikraščio „Nais" („Naujienos"):

> P. Sutkus yra iš tos darbuotojų rūšies, kurie turėdami prieš save kurių nors uždavinių, visai užmiršta savo asmeninius reikalus ir vykdo uždavinius su didžiausiu pasiryžimu ir ištverme iki mažiausių smulkmenų (žiūr. „Nais" 9 num., 1926–VII–13).

P.p. Glinskio ir Giros formuluojami epitetai jo neliečia...

Antra vėl vertus, jeigu p. Glinskis nenori vaidinti scenoje, tai kuriam galui reikalingos gyvenime tos komedijos, kurias p. Glinskis su p. Gira stengias inscenizuoti? Nejaugi jiedu mano, kad „Rytą" skaitančioji visuomenė yra tokia jau naivi – nepastebės negudriai prisegtos kaukės? Nejaugi jie mano, visuomenė nepastebės, kad pro meno širmą jų tiradose kiša ragus asmeniški interesai, kad pro jų meilės šypseną kaišioja liežuvį neapykantos kalakutas?

Kam tai neaišku? Kam visa tai reikalinga?!

3. Lygiai teatralinės medžiagos p. Gira paduoda „Ryto" skiltyse ir p. Rymaitės reikalu. Deklamacijos forma – interviu, nusitęsęs per tris numerius, 206, 207, 208, „Monologo" pagrindinis motto glūdi dialogo posme (207 num.).

> – Tamista taip sumaniai kritikuoji sutartį, jog man dar didesnis kilo smalsumas išgirsti Tamstos nuomonės ir apie kitus punktus, – sako p. Rymaitei „Ryto" korespondentas.
>
> – Matai, kaip gerai: *komplimento dar susilaukiau. Gerai, gerai: Tamsta žinai, kaip su artiste kalbėti, – gana puikiai atrėžė* p. Rymaitė" [Mano pabr. – *B.S.*].

Visas interviu, pavadintas „Dėl ko art. O. Rymaitė ne Valst. Teatre?", pailiustruoja, kad teatro direktorius nemokėjo pabrėžtaja prasme su artiste kalbėti: sutarties pasirašymo metu komplimentų nekalbėjo. Vietoj komplimentų pasiūlė pasirašyti keletą punktų, kurie p. Rymaitei pasirodė skersai ir išilgai nepriimtini. Pavyzdžiui, vietoj sakęs komplimentus, pasiūlė pasirašyti punktą, kad kai kurių dalykų teksią pasimokyti vaidybos studijoje, punktą, kurį pasirašė visi kiti kviestieji aktoriai.

Šiuo punktu pasipiktinusi p. Rymaitė sako: „Būtinai reikalauti lankyti pradedamąją mokyklą žmogui, išėjusiam aukštesniąją (?), man irgi visai nesuprantama" (208 num.). Tačiau kas daryti, jei kai kurie dalykai, be kurių mūsų aktorius negali apsieiti, yra dėstomi mūsiškėje vaidybos „pradžios" mokykloje, o p. Rymaitės „aukštojoj" nebuvo ir negalėjo būti dėstomi? Pavyzdžiui, lietuvių kalba. Juk ir p. Rymaitė negali neigti, kad lie-

tuvių kalba scenoj turi pavyzdingai skambėti. Dar daugiau. Visų aktorių kalba scenoj ištarimo, kirčiavimo žvilgsniu turi būti vienoda. Juk negalimas daiktas, kad gabūs aktoriai scenoj vienas kalbėtų žemaitišku akcentu, kitas – subatėnišku, trečias – lenkišku. P. Rymaitė, kurios lietuvių kalbos tarsena scenoje gerokai šlubuoja, galėtų daug ko pasimokyti pas p. Čiurlionienę, dėstančią lietuvių kalbą (ypač kirčiavimo reikalą) mūsų vaidybos studijoj. Tai ko gi čia p. Rymaitei pykti, triukšmas kelti? Panašiai dedas ir su kai kuriais kitais dalykais, kurie pas p. Rymaitę nėra visai tvarkoj, kuriuos ji galėtų mūsų vaidybos studijoj koreguoti... Kaip kam, man tačiau atrodo liūdniausia dalia tojo žmogaus, ypač kurios srities profesionalo, kuris įsivaizduoja esąs tobulybė ir nebenori nieko mokytis... Arba vėl, pavyzdžiui, aktorius p. J. Petrauskas: rodos, teatro srity yra ne mažesnio stažo už p. Rymaitę ir nėra mažiau apdovanotas už ją talentu, tačiau jisai dėl šio punkto anaiptol neprotestavo. Arba p. Kurmytė, kartais vaidyboj geriau pasireiškianti už p. Rymaitę ("Šiaurės Karžygių" Jordis), arba talentingasai p. Laucius ir eilė kitų žmonių šiuo punktu anaiptol nesipiktino. Temperamentas čia kaltas? ar kas kita?

Dar punktas, kuris tenka ypatingai akcentuoti, yra šitoksai:

> Ponas direktorius įrašė, kad aš privalanti vaidinti visus man skiriamus vaidmenis. Bet juk visiems žinoma, jog kiekvienas artistas turi savo amplua ir reikalavimas visas roles vaidinti man yra visai nesuprantamas ir nepriimtinas. Mes žinome, kad ir dideli žmonės kartais klysta arba *būna šališki*. Gali kartais apsirikti arba dėl kurios nors priežasties *būti šališkas* [mano pabr. – *B. S.*] ir pats ponas direktorius, ir štai jo bus paskirta rolė, kurios aš vaidinti visai negaliu.

Šis p. Rymaitės išsišokimas yra ir neteisingas, ir nedoras, ir nemeniškas. Nepradėjus teatro darbo, skelbti, kad direktorius būsiąs šališkas, – yra paskutinės rūšies etika. Kokiu būdu direktorius galėtų būti „šališkas" šiame atvejy? Tyčia p. Rymaitei skirti tokias roles, kurios yra jai nepakeliamos, kurių ji nemoka suvaidinti? P. Rymaitė, eidama derėtis dėl sutarties, negalėjo nebūti skaičiusi naujojo teatro įstatymo. O tame įstatyme pasakyta, kad

„roles" skirsto ne direktorius, bet dramos taryba. Dramos gi tarybą sudaro direktorius, režisierius ir du aktorių atstovai, jų pačių laisvai išrinktu. Ar p. Rymaitės dorovingumas leis įtarti, kad ir visa dramos taryba padarys suokalbį ir – *viribus unitis* – ją vieną vienužėlę „smaugs", versdama vaidinti roles, kurių ji nemoka vaidinti? Dar keisčiau skamba p. Rymaitės išsišokimas menišku žvilgsniu. Už spektaklį, už ansamblio vaidybą atsako ne aktoriai, bet režisierius, pagaliau direktorius. Ir jiems negali nerūpėti, kad visos rolės būtų tinkamai atliktos. Jiems nėra didelių ir mažų, svarbių ir nesvarbių rolių (yra tik dideli ir maži aktoriai), jiems visos „rolės" vienodai svarbios. Jeigu viena „rolė" yra blogai atliekama – ji pagadina viską, pražudo spektaklį. Nejaugi p. Rymaitė mano, kad kuris nors pasauly teatro direktorius ir režisierius sutiktų paleisti velniop visą spektaklį, by tik kuriai aktorei nemalonumo padarius? Kur p. Rymaitė tokių daiktų išmoko – savo „aukštesniojoj" mokykloj? Šis p. Rymaitės numeris yra tolygus p. Glinskio pasiūlytam recenzentams ir kritikams akmeniui... Šis numeris vaizdžiai pailiustruoja, kiek p. Rymaitė maža tėra disciplinuota kaipo aktorė. Tuo tarpu gi visi kiti pasiūlytosios sutarties punktai, kurie p. Rymaitei yra nepriimtini, kuriais ji tik piktinas, kaip tiktai ir kalba apie teatro vidaus discipliną. Šiuo žvilgsniu įsidėmėtina du punktu.

> 8 sutarties punktas draudžia man dalyvauti koncertuose ir vaidinimuose net labdaringu tikslu ruošiamuose. Principas man suprantamas ir būtų neblogas, *bet man gal ir galima buvo jo netaikyti...*

(Netiesa: sutarty draudžiama dalyvauti koncertuose tiktai be direktoriaus žinios). Dar daugiau pasipiktino ir visai neišmintingai pasityčiojo 10 punktu, kur pasakyta, kad sezono metu be direktoriaus sutikimo aktoriai neišvažiuoja iš Kauno.

P. Rymaitė negali nežinoti, kad teatras yra kolektyvinis darbas, kad vieno kurio aktoriaus nedalyvavimas (jei nėra kuo jis pakeisti) suardo visą spektaklį. Ji negali nežinoti, kad teatro praktikoj esti tokių atsitikimų: paskelbtas spektaklis, bilietai išparduoti, staiga suserga vienas kuris aktorius, nėra kuo jis pa-

keisti, ir tuomet vietoj paskelbtojo spektaklio staiga tenka paleisti kitas. Kad jis paleidus, juk reikia sušaukti aktoriai, reikia žinoti, kur jie yra, reikia, kad teatro direkcijoj būtų žinių, kur aktoriai vyksta. Teatro praktikoj yra visai nepakenčiamas dalykas, kad sezono metu aktoriai važinėtų gastroliuoti kur nors Rokišky ar Raguvėlėj, o direkcijoj nebūtų žinių, kur staiga aktorius dingo. Šiemet visi aktoriai šiuos punktus yra pasirašę, važinėjo ir dalyvavo, kur kas norėjo, ir dar nebuvo nusiskundimų, kad direkcija būtų dariusi kliūčių jų sumanymuose. Visuose kultūringuose teatruose ši tvarka yra, ji tiek yra elementarinė ir visiems suprantama, kad niekur niekam neateina į galvą dėl jos smurtas kelti. Kokiais sumetimais p. Rymaitė proteguoja anarchiją teatre, – ne visai patogu suprasti... Įpratusiems į netvarką sunku, žinoma, tvarkingumo išmokti. Tačiau tvarkingumas yra elementarinė teatro gyvenimo sąlyga.

Pagaliau gal visų negražiausioji p. Rymaitės poza yra šitokia:

> – Ką tamsta manai veikti šiais metais?
>
> – Ką gi, užsirašysim į bedarbius. Vyriausybė, rodos, bedarbiams šimtus tūkstančių ar milijonus skiria, tai kodėl negalės ir mums, bedarbiams artistams, kokį desėtką tūkstančiukų paskirti!.. „Jei esu nebereikalinga Valstybiniam Teatrui ir t.t..." (208 num.)

Jei kalbama apie rimtus daiktus, kam apsimesti vaikais? Kas liečia faktinąją padėtį, tai Teatro Direkcijoj esu gavęs šitokių paaiškinimų:

P. Rymaitei ir *dabar dar tebėra rezervuota vieta.* Ji yra kviečiama *pirmos eilės artiste,* jai siūlomas *aukščiausias įstatymo numatytas atlyginimas,* jai siūloma *normalinės sutarties sąlygos,* kurias visi kiti aktoriai yra pasirašę ir sėkmingai darbuojasi. Jei p. Rymaitė, vietoj realųjį darbą dirbusi, bevelijanti užsiiminėti abejotinos rūšies publicistika, tai čia esą sunku Direkcijai kas nors padaryti.

Ko vertas yra visas lermas, kurį p. Gira p. Rymaitės reikalu sukėlė? Juk vis viena, anksčiau ar vėliau, p. Rymaitė ateis į teatrą dirbti normalinėmis sąlygomis, sukeltasai lermas pasiliks tiktai laikraštinio nekultūringumo pavyzdžiu!

4. P. p. Gira, Rymaitė, Glinskis, Kirša prikaišioja, kad p. Sutkus, atėjęs į teatrą direktoriauti, dramos vaidybos nepakėlęs; o p. p. Gira su Glinskiu primygtinai tyčiojas, kam p. Sutkus pakvietė buvusius Tautos teatro bendradarbius, kaip jie sako „mokinius" (p. p. Juršys, Oškinaitė, Siparis, Kačinskas ir kt.), o nepakvietęs „senųjų" „visuomenės pripažintųjų", „pasižymėjusių" aktorių (p.p. Goštautas, Pelaitis, Arlauskaitė, Kupstas ir t.t.).

Šių užmetimų autoriai arba patys savo žodžiais netiki, arba jie nesupranta, ką jie sako. Jie negali nežinoti, kad teatro menas, kaipo kolektyvinė kūryba, priklauso nuo aktorių, nuo režisieriaus, kad į spektaklio sudarymą teatro direktorius *ex officio* kuo mažiausia gali kištis. Direktorius parenka spektaklio medžiagą, kelia tam tikrus reikalavimus, o juos realizuoja režisierius su aktoriais. Vaidybos meno srity direktoriaus teisės, einant naujuoju įstatymu, yra be galo aprėžtos. Repertuarą nustato, roles paskirsto, planuoja ateities darbus sulig įstatymo ne direktorius, bet dramos taryba. Direktoriui taryboje palikta tiktai veto teisė. Panaudojęs šią teisę direktorius tuojau turi bėgti Švietimo ministerijon – referuot bylą. Ministerija gi teatro reikalais specialisto neturi ir vargu bau turės... Čia, žinoma, ne vieta ginčytis, ar toksai įstatymo posmas yra naudingas ar kenksmingas teatro darbui. Čia tik tenka pabrėžti, kad įstatymas, suvaržydamas direktoriaus teises, nuima nuo jo ir žymiausią atsakomybės dalį, užkraudamas ją ant dramos tarybos pečių. Pagaliau, jeigu direktorius turėtų plačiausių teisių ir už visą vaidybą būtų atsakomingas, nuostabu būtų reikalauti, kad p. Sutkus [per] 6 mėnesius padarytų tai, ko p. Gira su p. Glinskiu [per] šešerius metus nesugebėjo padaryti – sukurti dramos teatrą!

Antra vėl vertus, ar p. Sutkus dramos teatre taip jau nieko nepadarė, menišku žvilgsniu padėties nepagerino? Tenka palyginti tiktai naujausiosios premjeras: opera, kurios, anot p. Kiršos, naujoji direkcija nepalietė, kuri esą žengia senu įtemptu tempu, ir dramos. Operos abi premjeros – „Mignon" ir „Kaukių balius" – jau tokios bespalvės, kad reta paieškot. P. Kutkauskas ar p. A. Sodeika, kiek jie būtų geri dainininkai, kiek jie gražiai

atrodytų scenoj – vis viena jiedu negali duoti spektakliui veido, kurio neduoda pastatymas. Tuo tarpu dramos premjera „Visuomenės šulai" yra raiškus pastatymas, yra apskritai labai reikšmingas įvykis mūsų gyvojo teatro istorijoj.

Dirbo juk dabartinis režisierius p. Dauguvietis ir p. Girai direktoriaujant – bet ar mes matėme pernai spalvotesnį, raiškesnį pastatymą, ar matėme planingo darbo vaisių? Kodėl gi šiemet p. Dauguvietis staiga tiek pasikeitė teigiamojon pusėn ir „Visuomenės šulų" pastatyme taip plačiai užsimojo? Juk nūn dvasia šventa taip pigiai nebeskraidžioja... Atsakymas berods tegalėtų būti vienas: kitokie reikalavimai jam statoma, kitokia (ar bent pašvarinta) aktorių medžiaga jam duota, kurią jis turi kūrybiškai organizuoti. Ir šios aktorių medžiagos parengime yra įžymus p. Sutkaus indėlis į mūsų dramos teatrą. Šis jo nuopelnas, žinoma, liko mūsų recenzentų nepastebėtas. Kitose srityse reikalaujame iš recenzento, kad jis recenzuojamoj srity bent „gramatnas" būtų. Muzikos recenzentas bent mokėtų gaidas paskaityti, tapybos recenzentas bent žinotų, kuo skirias pastelė nuo akvarelės... Tuo tarpu apie teatro meną gali pas mus rašyti kiekvienas, kieno tik kakta prakaituoja ar pakaušis prakaituoja, pasirengimas, žinojimas čia nėra reikalingas...

Teatro menas – nėra jaunesnis už kitas meno šakas: jis turi savo istoriją, dar gražesnę, dar raiškesnę savo laimėjimų triumfais negu kitos meno šakos. Nežinant teatro istorijos, jo pereito kelio, nėra galima susivokti jo pagrinduose, jo esmėj, jo uždaviniuose. Nėra galima susivokti todėl, kad teatras nėra kokia apriorinė formulė, – teatras yra konkretingiausias menas. Teatro mene, kaip gal niekur kitur, atsiliepia praeities žygiai, tradicijos, nuosakus formų išsirutulojimas. Nesusivokiant teatro praeities žygiuose, negalima imtis vertinti dabarties reiškinius. Tuo tarpu mūsų recenzentai pagavo impotentiško XIX amžiaus teatro srity padarą, kad teatras yra literatūros paklusnus tarnas, – pagavo šį padarą – ir ieško scenoj – teatralinio štampo, kūrybos nepastebėdami. Jei mūsų recenzentai būtų „gramatnesni", jie „nefilosofuotų" apie tai, kaip reikia Ibsenas ar Ibseno kūriniai

vaidinti. Jiems paaiškėtų, kad Ibseno, kaip ir visų kitų dramaturgų, kūriniai yra tiktai *scenarijus*, tiktai *objektas, ties kuriuo režisierius aktorių kūrybą organizuoja.*

Jie tuomet pasistengtų suprasti, kokiam sceniškam sumanymui režisierius norėjo panaudoti dramaturgo scenarijų ir kaip jam pavyko sumanymas realizuoti [su] aktorių pagalba. Teatras yra teatras ir literatūra yra literatūra, ir nėra ko jai kištis su savo įstatymu į svetimą vienuolyną. Tačiau kol mūsų recenzentai šią elementarinę tiesą supras (teisingiau: kol teatro istorijos pasimokys), matyt, dar daugel vandens nutekės: da ilgai jie, iš sunkiosios artilerijos, taikydami į teatrą, apšaudys tiktai savo pozicijas.

Nūn nėra mano uždavinys aiškinti literatūros ir teatro santykius ar teatro bei recenzentų uždavinius; neturiu tikslo nei „Visuomenės šulų" recenzijas rašyti. Čia tik norėčiau konstatuoti p. Sutkaus nuopelną, kurį jis padarė įliedamas Valstybės dramon kai kuriuos buvusius Tautos teatro bendradarbius. Tas nuopelnas ir p. Sutkaus teatralinis kelias ypač paaiškėjo „Visuomenės šulų" spektakly, kur dalyvavo visi „naujieji" aktoriai ir keletas „senųjų". Tenka palyginti tiktai pirmojo veiksmo moterų grupė (kur dalyvavo moters daugiau iš „senųjų") ir paskutinio veiksmo grupė, kur dalyvavo „naujieji žmonės". Kiek pirmoji grupė bespalvė, šiokiadienė, šabloniška, mažai kuo tesiskirianti nuo tosios grupės, kuri kas dieną vyksta Kauno kurioj nors skalbinių siuvykloj, tiek antroji grupė buvo gyva, reikšminga, individualizuota. Todėl, kad ir kiekvienas asmuo joje buvo raiškus individas. Ibseno pjesę vien *tiktai interpretuojant* būtų tekę paleisti Mortą, Viegelandą, Rumelį, Alstetą – tokius pat bespalvius ir šiokiadienius, kokius juos buvo padaręs Ibsenas. Tuo tarpu aktoriai davė kur kas daugiau, negu yra Ibseno pjesėje. Šių dviejų grupių priešpastatymas duoda galėjimo padaryti tolimesnių išvadų. Be raiškos vaidinamojo asmens tipologinės individualizacijos vargu bau yra galimas teatras. Bent teatro istorija šią tiesą skelbia. Buvusieji Tautos teatro bendradarbiai, išėję p. Sutkaus mokyklą, iš karto įnešė šį tipologinės

individualizacijos pradą, paremtą vidaus vaizdu, iki šiol valstybinėj dramoj nepraktikuotą. Tipologinė individualizacija pasireiškia ir aktorių kalbėjimo būde, ir mostuose, ir drabužiuose, ir grime... Individualizacija – atitraukta nuo vietos ir laiko (*milieu*) pereinamųjų formų. Ji grynai teatralinėse formose sukaupia tai, kas yra privaloma visoms tautoms, išsiblaškiusioms po istorijos ir goegrafijos plotus. Ši individualizacija gena nuo scenos visus archeologinius ir muziejinius elementus. Ši individualizacija sceną, vietoj iliustracijos etnografinei studijai, padaro amžinosios gyvybės čiurlenančiu šaltiniu.

Šiuo reikalu perduota teatralinės tradicijos, tiek kartų išbandytos teatro žydėjimo gadynėse – *commedia dell'arte*, Moljero teatre, Šekspyro, Eschilo – davusios tenai gražiausių vaisių. Žinoma, ši individualizacija nebuvo tobula. Nebuvo šia prasme visumoj ir ansamblio: buvo ir tokių aktorių, kurie šiame spektakly iš trafareto ir štampo neišėjo. Tačiau čionai reikia skirti du momentu: teatro srity tobulumo pasiekiama ilgu darbu, kuriam reikia daug laiko, kuriam vienos generacijos amžiaus retai kada pakanka. Bet kūrybinė individualizacija (ne šiokiadieninė gyvenimiška!), paremta vidaus vaizdu, harmoningas individualizuotų asmenų veikslas – yra teisingas kelias*. Jei šiuo keliu mūsų teatras eis – mes galime svajoti apie tobulybę. Antras momentas, kuris tenka čia pabrėžti, tai „senųjų" dalyvavimas. Kai kurie jų taip pat pareiškė individualizacijos žygį. Pirmoj eilėj p. Fedotas-Sipavičius. Rodos, kokia jau bespalvė jo rolė, kiek maža jis žodžių tekalba scenoj, tuo tarpu toks raiškus individas išėjo. Rodos, F.-Sipavičiaus vaizduojamo asmens charakterį išrutuloja viena mimika ir mostais! Rodos, jau daugiau vaidybinės medžiagos nė nereikėjo! Lygiai p. J. Petrauskas ir p. Kurmytė šiąja kryptimi davė gražių pastangų ir ansamblio veidą palaikė. O tai yra labai geras ženklas. Praeis kuris metas, ir iš mūsų scenos bus išvytas štampas, šablonas, chaltūra: prasidės harmoninga ansamblio kūryba, prasidės mūsų teatras.

* Čia akcentuojama tiktai individualizacija. Kitų p. Sutkaus pradėto vaidybinio kelio savybių čia neliečiama (aut.).

P. Sutkus, įliedamas valstybės dramos sąstatan visad naują gaivalą, išjudino jau suspėjusį įsigyventi joje muziejiškumą, privertė reviduoti senuosius, švelniai pasakius, papročius, visą darbą pastūmėjo naujon vagon, ir tasai darbas jau ima švytėti šviesiais spinduliais. Ir tai yra jo žymus nuopelnas.

Šitaip atrodo visas ermideris, sukeltas teatro reikalu, faktinės medžiagos šviesoj.

NAUJOS IDĖJOS TEATRO MOKSLE

1

„Naujos idėjos teatro moksle" mūsų dirvoje berods gana keistai skamba. Nes ir „senos idėjos", bent mūsų rašliavoj, nelabai žinomos tebuvo. Ir suprantama: nebuvo mums tuo reikalu susirūpinti nei laiko, nei galėjimo. Juo labiau kad ir iš viso naujos idėjos teatro moksle ėmė reikštis vos XX amžių, tų idėjų neaiškūs, siluetiški prošvaisčiai ėmė žybtelti vos XX amžiaus išvakarėse. Nenuostabu, kad pas mus teatro mokslą tebegniaužia literatai ir literatūra, jei net tokioj senos kultūros „teatralinėj" šaly, kokia yra Prancūzija, teatro mokslas randas nedaug geresnėj padėty negu pas mus. Literatūros mokslas, net iki XVIII šimtm. elgetavęs bibliografijos pastogėje ar estetinių sumetimų anarchijoj, pats tik neseniai atsistojęs ant nuosavų kojų, ištisai paglemžė teatro mokslą. Per ištisus šimtmečius teatro istorija mokslininkams tebuvo dramatinių kūrinių istorija. Šios nelaimingos nuomonės ir dabar dar dauguma kultūringų mokslininkų tebesilaiko. Šios nuomonės įsivyravimo liūdniausi vaisiai. Tosios gadynės, kada buvo pasišokėjusi dramatinė literatūra, iškelta kaipo teatro žydėjimo gadynės. Tosios gadynės, iš kurių dramatinė literatūra nepaliko žymesnių pėdsakų, – išbraukta iš teatro istorijos, nors jose teatro menas iš tikrųjų yra žydėjęs. Iškelta aukštybėsna, pavyzdžiui, italų renesanso akademinis teatras – *commedia erudita, commedia sostenuta* – ir kitos jo formos. Iškelta todėl, kad užsiliko pjesės – Ariosto, Aretino, Machiavelli,

Trissino, Guarini... Tačiau gana aiškiu paniekinimu buvo žiūrima į italų *commedia dell'arte*. Su paniekinimu buvo žiūrima į tąjį teatrą, kuris XVI–XVII, net XVIII šimtm. pradžioj buvo pasiekęs aukščiausio teatro meno, kuris davė daugybę įžymiausių aktorių ir trupių, kurio įtaka išsiplėtė po visą Europą toli už Italijos sienų (Prancūzijoj, Ispanijoj, Vokietijoj, Nyderlanduose, Lenkuose, net Rusijoj!), kurio sukurtomis tradicijomis daugeliu atvejų ir dabar tebegyvename, tačiau kuris ne tik mums nepaliko kiek žymesnės dramatinės literatūros, bet ir apsiėjo be jos! Dėl tų pačių priežasčių išgarsinta senovės *Romos commedia togata, commedia palliata,* bet apleista tikrasis Romos tautinis teatras – *atellanae, saturae, farsae...* Romos mimai bei pantomimai teatro meno žvilgsniu kur kas toliau buvo nuėję už *commedia togata,* bet jie literatūros istorikams nedavė medžiagos, užtat ir buvo nevertai pasmerkti užmiršimui. Tai nėra vieninteliai pavyzdžiai teatro istorijoj!

Daug neteisybės teko pakelti ir dramaturgams, patekusiems literatūros istorikų rankosna. Istorikų, kurie kūriniuose, skirtuose teatro reikalui, ieškojo grynai literatūros elementų ir galas žino ko, tiktai ne teatro. Pavyzdžiui, toks gana rimtas prancūzų literatūros istorikas Pelissier pasmerkia Shakespeare'ą: šis, anot Pelissier, teatro dievas esąs labai blogas dramaturgas. Jis storžieviškai savo pjeses teaptašąs. Jo pjesėse nesą nei moralinio, nei materialinio panašumo į teisybę. Jisai savo pjesėse psichologinę analizę pakeičiąs scenos efektais bei išpūsta deklamacija! Net Levas Tolstojus jo „Viešpatį Lyrą" (kaip ir Ibseno „Laukinę antį") pavadino laukine pjese („dikaja"), – mat jam nepatiko vyriausio herojaus būdas! Kur ten Tolstojus – net patsai Goethe sakė, kad Shakespeare'as teatro istorijon lyg ir pripuolamai patekęs – jisai esąs nesceniškas! Kiti Shakespeare'o raštuose ieško istorinės tikrovės, kiti filosofijos, kiti sociologijos, moralės ir kitų didelių gėrybių. Tuo tarpu kai Shakespeare'as kūrė tiktai teatrui ir jam tiktai teatro menas terūpėjo! Panašių sunkių nusidėjimų pilnos visos „literatūros istorijos", kai jos tik ima kalbėti apie dramatinius kūrinius atotraukoj nuo teatro, suvesdamos juos į

„grynosios literatūros" rėmus. Teko net XX amžiaus palaukti, kol Gordonas Craig įtikinamai pareiškė: teatralinė pjesė nėra baigta, kai ji atspausta ar balsiai paskaityta. Ji gali būti išbaigta tiktai teatro estradoje. Visai teisingai Craig pastebi, kad teatralinė pjesė neišvengiamai bus nepatenkinama, viduje nesurišta, jeigu ji tiktai skaitoma ar jos klausoma; ji nėra baigta be jai priklausomo veiksmo, varsų, linijų, ritmo, judesių, – be įscenizavimo. Kartais net esti: juo daugiau skaitant pjesėj pasirodo pauzių, nesurištų vietų – juo geresnė esti pjesė teatraliniu žvilgsniu – juo daugiau teikia laisvės aktoriaus kūrybai. Pradedant šia dramatinių kūrinių savybe, nesunku būtų nužiūrėti ir kiti, pagrindiniai pažymiai, kurie išskiria pjeses iš kitos literatūros. Nesunku būtų nužiūrėti, kad dramatiniai kūriniai skirias nuo kitos literatūros ne mažiau kaip architektūra nuo tapybos. Paveikslą gali piešti ir be parengto iš anksto plano – jo planas išsirutuloja drauge su kūrybos procesu. Architektūros kūrinio be iš anksto plano neįgyvendinsi. Kokius namus statysi – vis viena jie be pamatų, sienų ir stogo nėra įmanomi. Kokią pjesę rašysi – vis viena ji nėra įmanoma be ekspozicijos, užuomazgos, išsirutulojimo, katastrofos (tragiškos ar komiškos) ir veiksmo išsisprendimo. Trobesys be pamatų, sienų ar stogo – bus būda ar kas panašaus, dramatinis kūrinys be vieno kurio minėtų elementų bus šlamštas. Pasakojama, kai Al. Dumas rašęs savo romanus, tai pasidirbdindavęs lėles, atitinkamas vaizduojamiems romane asmenims: nugalabino kokį herojų – ir šmakš lėlę po stalu. Kitaip esą susipainiodavęs: esą užmiršta nugalabinto herojaus mirtį ir vėl paleidžiąs romane jį gyvuoti. Ir Puškinas savo „Oniegine" liudija: „skvozj magičeskij kristal ja dalj svojevo romana ješčio nejasno različal". Romaną gali rašyti ir aiškaus plano, iš anksto nustatyto, neturėdamas. Dramatinio kūrinio gi taip neparašysi. Beletristas ar laikraštininkas gali labai gražiai aprašyti, kaip galėtų atrodyti kada nors pastatyti Vilniuj Mokslo Akademijos rūmai. Bet sulig tais aprašymais rūmų nepastatysi. Juos galima pastatyti sulig tam tikro plano, kurį gali padaryti tiktai architektas. Architektas, darydamas tokį planą-projektą,

neišvengiamai turi skaitytis su vieta, kur rūmai statoma, su medžiaga, iš kurios statoma ir t.t. Visuose šiuose reikaluose jis turi gerai nusimanyti. Lygiai dramaturgas, kurdamas pjesę, turi skaitytis su scenos specifinėmis savybėmis, turi gerai pažinti ir sceną, ir aktorių, šviesos, spalvų, ritmo ir pan. vaidmenį vaidyboje. Beletristas, epikas savo veikalui siužetą gali pasirinkti, kokį tik nori. Dramaturgas gi gali imti tik tokį siužetą, kuriame pasireiškia veiksmas, kur yra konfliktai, kova, kliūčių nugalėjimas. Apysakininkas, lyrikas gali vaizduoti jausmą, dvasios padėtį, įvairius pavieniui paimtus charakterius. Dramatiniame kūriny visa tai nėra galima. Dramaturgas, kurdamas charakterius, jų neaprašo, nevaizduoja, bet juos išlukštena, panaudodamas visokius įvykius, konfliktus, kovas. Dramatiniame kūriny charakteriai visuomet randas judėjimo, dinamiškoj padėty. Kad jie būtų raiškesni, jie yra čia kontrastuojami, kas apysakai visai nėra reikalinga. Apysaka, epas siekia sukelti skaitytojui tam tikrą vaizdų eilę, tam tikrą nuotaiką. Dramaturgas gi turi [su] režisieriaus pagalba organizuoti aktorių kolektyvą, kurie jau savo rėžtu sudaro žiūrovuose tam tikrą nuotaiką, žadina emocijas bei patvaresnius pergyvenimus. Ir daugybė kitų dalykų išskiria dramatinius kūrinius iš kitų literatūros formų. Spręsti apie dramatinį kūrinį atotraukoj nuo teatro reiškia tiek pat, kiek ir spręsti apie kokį romaną, paskaičius trumpai atpasakotą jo turinį. Dramatinių kūrinių studijavimas yra reikalingas ypatingo metodo, toli išeinančio iš literatūros studijos rėmų!

Jeigu negalima nieko tikro spręsti apie dramatinį kūrinį atotraukoj nuo teatro, tai šimtą kartų mažiau tegalima pasakyti apie teatrą, kaipo tokį, atsiremiant viena dramatine literatūra – spausdintąja ar rankraštine! O kadangi iki pat mūsų gadynės kalbant apie teatrą tebuvo operuojama vien dramatine literatūra ir į ją buvo žiūrima kaipo į paprastąją literatūrą, tat ir vaisiai pasidarė šitokie: mes neturime ne vien tiktai teatro mokslo, mes neturime teatro istorijos. Ir ne tiktai teatro istorijos: neturime nė teatro istorijos metodo. Kadangi metodas yra kiekvieno mokslo alfa ir omega, tai teatro istorijos reikalu mes tebesame

padėty, kurioje buvo ir Adomas, iš rojaus išvarytasai: turime viską pradėti iš pradžios. Tat nūdien mokslininkai ne tiek galvoja apie teatro mokslą, apie teatro istoriją, kiek apie metodą, kuris gelbėtų teatro istoriją sukurti. Metodą, žinomą, mokslišką.

Kiekvienas kiek daugėliau prityręs kurios srities darbuotojas savo darbe turi tam tikro metodingumo. Tai yra dirba savo darbą tam tikra tvarka, kad jis kuo daugiau praktiškų vaisių duotų. Moksliškas gi metodas visuomet esti jau tam tikras paties mokslo sukaupimas. Nes moksliškas metodas nėra tiktai kelias tiesai pažinti: tai yra jau ir pačios tiesos nusimanymas.

Max Herrmann, jau mūsų laikais sukėlęs visą perversmą teatro moksle, aiškiais, stipriais bruožais apibūdina esamą padėtį (=buvusią iki jo studijų pasirodymo):

> Mes norime – ir mūsų noras yra visai pagrįstas – turėti teatro istorijos mokslą, – ir jo mes visiškai neturime. Mes net nemokame tinkamai būsimo mokslo uždavinius apspręsti. Jeigu teatro istorijos iškilminguose posėdžiuose skaitomi pranešimai apie kurios nors Schillerio dramos poetinę reikšmę arba apie kurio nors žymaus Austrijos dramaturgo dienorašti, tai šis faktas tėra tiktai reikšmingas simptomas, kad net adeptai vis dar tebejaukia kratinin dramatinės kūrybos istoriją ir scenos esmės (*Bühnenwesen*) istoriją. Tačiau teatro istorijoj drama, kaipo poetinis kūrinys, mums nerūpi; mes ją liečiame tik tiek, kiek dramaturgai atsižvelgia į scenos apyvoką, tai yra kiek drama mums nejučia duoda praeities scenos apyvokų atvaizdą (*einen unbeabsichtigten Abdruck*). Mes žiūrime į dramą kaipo į repertuaro dalį, kaipo į kūrybos objektą scenos menininkų, kurie stengias ją pritaikyti besikaitaliojančioms scenos aplinkybėms. Bet specifinis dramos poetingumas mums visai nerūpi. Gyva sceniška pjesė (*das Theaterstück*) teatraline siaurąja žodžio prasme – kartais mums yra svarbesnė negu pasaulinės literatūros didis dramatinis kūrinys...
>
> Iki šiol daugiausia mes tenkinomės laimingai sukrapštyta medžiaga: aktų užrašai, kritikų sprendimai, paveikslai. Visa tai sujungdavom ir vadindavom teatro istorija. Ta pati padėtis, kuri kadaise vyravo literatūros istorijoj, kol ji dar buvo raštų istorija. Kas nūn benorėtų rašyti kūrybos istoriją, tai yra kas sumanytų parodyti ryšius tarp praeities atskirų kūrinių, nesuvokęs tų kūrinių pavieniui, jų nenušvietęs, nepapildęs, kad jie tarytum tiesioginėj dabarty (*wie in unmittelbarer Gegenwart*) stovėtų ties tyrinėtojo akimis?..
>
> *Jeigu teatro istorija nori tapti mokslu, tai ji privalo turėti savo savaimingą metodą**.

* Max Herrmann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte*, Berlin, 1914, p. 3–5.

2

Max Herrmann padėjo pagrindą teatro istorijos metodui, sukurdamas visą savo mokyklą, susilaukdamas daugybės mokinių – pasekėjų. Tačiau jis turėjo savo pirmtakūnų, nors ir netiesioginių, kurie bandė teatro mokslą išvaduot iš literatūros.

Teatro istorijos srity daugiau gyvumo prasidėjo, kai vokiečių poetas ir literatūros istorikas Robert Eduard *Prutz* 1845 metais paskaitė Berlyne ir Stettine visą eilę paskaitų iš teatro istorijos, 1848 m. jas išleidęs, pavadindamas *Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters*. Prutz šiuo savo veikalu padėjo pagrindą istoriniam teatro nagrinėjimui. Tais pačiais 1848 m. išleidžia ir Eduard *Devrient* (genialaus aktoriaus Ludwigo Devriento brolis) ir nūdien dar reikšmingą veikalą *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*. Eduard Devrient pats buvo gabus aktorius, giliai pažino sceną ir jos meną, ir jo visas veikalas yra pagrįstas giliu nusimanymu. Šiame veikale jisai atvaizdavo vokiečių scenos meno evoliuciją.

Tačiau ir Prutzo, ir Devriento veikalai platesnės įtakos į teatro mokslą neturėjo. Vėliau teatralinės studijos ima koncentruotis aplink Bertoldą *Litzmanną*, plačios erudicijos žmogų, kuriam tačiau teatro menas savo esme yra sunkiai suvokiamas. B. Litzmann, be savo pagrindinio veikalo apie vokiečių teatro, tariant, tėvą Friedrichą Ludwigą *Schröderį* ėmė leisti monografijų seriją (išleista daugiau kaip 30 monografijų) įvairiais teatro klausimais (*Theatergeschichtliche Forschungen*, Verl. Leop. Voss, Leipzig). 1902 metais Berlyne įsisteigia „Teatro istorijos draugija", kuri leidžia savo nariams biuletenius, vadinamus *Schriften der deutschen Theatergesellschaft*. Tai yra rinkiniai visokios medžiagos iš vokiečių teatro praeities. Pavyzdžiui, renkama medžiaga apie senovinį repertuarą, aktorius, režisierius, pastatymų chronologiją ir statistiką, apie atskiras aktorių trupes, dramaturgus ir t.t., ir t.t. Medžiaga renkama tipišku vokišku rūpestingumu, sąžiningai mokamai sunaudojama – ir nieko daugiau. Šiuose (ir kituose panašiuose) leidiniuose yra gausiai surinkta brangios me-

džiagos, bet teatro istorijos, kaipo tokios, kaip nėra, taip nėra. Nėra nė vienos raiškesnės pastangos suieškoti naujų kelių painiesiems teatro klausimams išspręsti, nėra nė vienos pastangos surast naujų specifinių teatro istorijos metodų!

Kiek kitokiu keliu nueina vokiečių mokslininkai antikos teatro reikalu. Čia medžiaga iš senesniųjų laikų jau buvo uoliai renkama. Mokslininkai, kaip antai *Öhmichen* ar Albert *Müller*, surinktą medžiagą klasifikuoja, sudarydami tokiu būdu antikos teatro istorijos metmeną (pirmasai – mokslingiau, antras – populiariau). Bet ir jų raštuose iš esmės nėra teatro istorijos. Jie duoda tiktai bendrą vaizdą, kaip antikos teatras buvo įrengtas, kaip buvo įtaisyta scena, kokias aktoriai dėvėjo kaukes, kostiumus. Bet jie neduoda teatro išsirutulojimo vaizdo, jie pagauna tik vieną kurį momentą. Pagaliau jiems visai nežinomas liaudies teatras, koks jis buvo pas elenus ir ypač romėnus, kur jis buvo tikrai tautinis teatras.

Dar liūdnesnėj padėty teatro mokslas Prancūzijoj, kur nė vokiečių rūpestingumo nesurasime. Kai talentingasai L. Petit de Julleville savo autoritetu sustiprino mintį, kad teatro istorija yra dramatinės literatūros istorija, taip ši mintis ir nūdien Prancūzuose tebeviešpatauja. Prancūzai berods teturi tiktai vieną vienintelį mokslininką teatro istorijos moksle, jau išėjusį iš „mokslingojo diletantizmo" tvarto. Tas žmogus yra dabartinis Strasburgo universiteto profesorius Gustave *Cohen*, pagarsėjęs savo veikalu *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age** – prancūzų viduramžio religinio teatro įscenizavimo istorija. Cohen iš tikrųjų duoda prancūzų viduramžio religinio teatro („misterijų") istoriją, nuo pat jo užgimimo

* Šis veikalas išleistas 1906 metais Paryžiuj (*Champion* édit.) mažu egzempliorių skaičium, kaipo ištrauka iš *Mémoires couronnés de l'Académie de Belgique*, 1907 m. išėjo vokiečių kalba, pavadinta *Geschichte der Inszennierung im geistlichen Schauspiele des Mittelalters in Frankreich*. Vokiškas vertimas – žymiai papildytas, apimąs viduramžio religinę dramą ne vien tik Prancūzijoj. Tačiau ir vienas, ir antras leidinys yra jau seniai išparduotas. Berods dar šiais metais turi išeit naujas, žymiai papildytas veikalo prancūziškas leidinys. (*Aut. past.*)

iki žlugimo. Jisai vaizduoja, kaip tasai teatras užgimė atsiremdamas žmonių teatraliniu instinktu, kaip tasai instinktas veikė į teksto („vaidybinio") kaitaliojimos ir įscenizavimą, – kaip buvo surandama naujos dekoracijos, kaip teatralinė mašinerija prasidėjo, kaip aktoriai savo kostiumus, mostus, mimiką modifikavo, – kad visa tai labiau tenkintų žiūrovus. Gustave Cohen vaizduoja, kaip religinė vaidyba pamažu, palengvėlei prasidėjo prie altoriaus, kaip ji, įgavusi pagrindo ir puošnumo, išsiplėtė po bažnyčios ruimą, paskui vis laisviau ir turtingiau prie bažnyčios didžiųjų durų šventoriuje rutulojos, kaip pagaliau viešose aikštėse bei vietose pasiekė neregėto masto: ir įscenizavimo rafinuotame liuksuse, ir scenos mašinerijos negirdėtam ištobulinime. Visa tai, pasiremdamas mokslo daviniais, Cohen savo veikale parodo. Jisai nesitenkina vienu dalykų padėties aprašymu (kaip iš dalies bandė daryti Öhmichen ir Al. Mülller antikos teatro reikalu), reiškia, aprašymu viso to, kas buvo scenoj kiekvieną teatro istorijos periodą; Cohen suvokia ne tiktai scenos kaitaliojimos (*Umwandlung*), kuris vyksta autorių, rengėjų, įscenizatorių, aktorių, žiūrovų sielose. Pavyzdžiui, imdamas faktą, kad viduramžio religiniame teatre Nabuchodonosoras (Nabukadnezar) paleidžia scenon savo armotas, ar Kristų, įžengusį pragaran, haubicų baubimu, – jisai šį faktą ima sąryšy su *milieu*, kuriame įscenizavimas rutulojos: kaip *milieu* nepasižymėjo istorine nuovoka, taip jąja negalėjo pasižymėti ir scena.

Siekdamas savo pagrindinio tikslo, Gustave Cohen paeiliui nagrinėja: vietą, kur drama vyksta, scenos įrengimą, butaforijos tvarką, dekoracijų sistemą. Jisai detaliai ir dokumentaliai tiria, *kur* buvo patalpintas pragaras ir rojus ir *kaip* ši dvi vieti scenoje buvo įrengiami. Kadangi dekoracijos dažnai būdavo tapytojų – dailininkų darbas, tai Cohen drauge nagrinėja ir įdomųjį klausimą apie plastiškojo meno ir misterijų santykius. Spektaklis susideda toli ne vien iš to, kas yra matoma scenoj: „užkulisy" vyksta sudėtingas parengiamas bei pagalbinis darbas. Cohen nuveda skaitytoją ir į viduramžio misterijų užkulisį: parodo nuostabiąsias „paslaptis" – baisiąsias griausmo mašinas, spinduliuojan-

čią šviesą, giliai meniškai įrengtas kankinių lėles, kankinimo aparatus. Skraidymo aparatai, iš numirusių prisikėlimo, dangun žengimo, žemėn prasmegimo prietaisai, visuotinio tvano scenos ir t.t., – visa tai buvo reikalinga labai sudėtingos mašinerijos, ir ją Cohen suvokia. Jisai parodo mums spektaklių vedėjus, režisierius (*meneurs de jeu*) ir intendantus, „superintendantus" jų painiuose apskaičiavimuose, jų tarpusaviuose ginčuose ir barnėse, jų susirėmimuose su valdžia dvasiška ir pasauliške, jų santykius su autoriais, aktoriais, publika. Cohen dėmisi spektaklio vadovų ir autorių gyvenimu, jų darbo būdais, jų kūryba, pagaliau ir jų gaunamu honoraru. Jisai įteikia autoriams į rankas tekstą, *le rollet*, ir seka, kaip aktoriai susieina, mokosi, repetuoja, kaip jie vaidina, kaip jie pagaliau pajamas dalinasi. Gustave Cohen parodo, kaip aktorių vidaus pasaulis pasireiškia jų judėjimuose, jų pozoje ir mostuose, jų kostiumų rūšyse. Jisai nuveda mus į žiūrovų ruimą, parodo, kas dedas didžiūnų ložėse, karalių, kunigaikščių ir bajorų. Įvairiais laikotarpiais Gustave Cohen įvelia mus ir į žiūrovų – liaudies minią, bevedžiodamas po besigrūdančią ir besistumdančią minią, pro jos džiaugsmą ir ašaras, pro jos besigarsiuojančius nusistebėjimo klyksmus ir pasipiktinimo rūsčius šauksmus. Gustave Cohen parodo mums, kad visoje šioje maišaty, visame šiame nerimasty yra kažkas pastovaus, nepereinamo ir amžino, kas paprastai liaudies siela vadinama. Cohen parodo, kaip ir kiek liaudies siela gali turėti įtakos į teatralinių formų išsirutulojimą, kitaip sakant, Cohen parodė, kaip žiūrovai-liaudis esti vienas iš akstinų, vienas iš sąlygų, kurios apsprendžia teatralinių formų tarpimą. Ir šią kelionę su mumis Gustave Cohen padaro tris kartus, prisitaikydamas trims pagrindinėms viduramžio religinio teatro fazėms: liturginei dramai, pusiau liturginei ir misterijai. Pagaliau jisai daugelį prancūzų įscenizavimo savybių paaiškina bei paraiškina palygindamas jas su ispanų, italų, vokiečių, anglų ir Nyderlandų teatro analoginiais reiškiniais. Tokiu būdu mes ir gaunam vaizdą, kaip išaugo ir tarpo viduramžio religinis teatras Prancūzijoj. Šiuo savo darbu Gustave Cohen paliko užpakaly

visus kitus prancūzų teatro istorikus, kaip broliai Parfait[1], Berriat Saint-Prix[2] ar Alphonse Royer[3]. Net rimtesnieji ir talentingieji istorikai, kaip antai Emile Morice[4], Petit de Julleville[5], Lintilhac[6] ar Bapst[7], susilygindami su Cohenu, atrodo mokslininkai diletantai.

Gustave Coheno veikalas, turėdamas tokių žymių privalumų, turi nemaža ir trūkumų. Visų pirma trūksta jam moksliško metodingumo. Metodingumo stoka davė progos kilti visai eilei kitų trūkumų. Pavyzdžiui, Gustave Cohen per daug susiaurino savo studijų objektą. Jeigu jisai būtų pravedęs paralelę tarp religinio teatro ir pasauliškio, jeigu būtų palyginęs liturginės ar pusiau liturginės dramos meną su mimų ir histrionų ainių menu, tai ne vienu atveju būtų priėjęs visai kitokių išvadų. Jisai būtų pamatęs, kad misterijų mene histrionų menas atsiliepė ne mažiau raiškiai, kaip ir liturginės ceremonijos. Gal būtų paaiškėję, kad histrionų menas ir buvo toji priežastis, dėl kurios liturginė drama virto pusiau liturginė, dėl kurios priežasties pusiau liturginė drama išsikraustė iš bažnyčios į šventorių, iš tengi į rinką ir virto daugiau pasauliškių teatru negu religiniu!

Čia tenka paminėti dar vienas prancūzų istorikas, būtent Eugène *Rigal*, parašęs *Le théâtre Français avant la période classique*[8]. Nors Rigal ir nėra dar atsipalaidavęs [nuo] pažiūros, kad teatras yra literatūros tarnas, tačiau bando pažvelgti į teatrą ir kaipo tokį. Ir jis bando pereiti visą tą kelią, kurį pereina Gustave Cohen, kalbėdamas apie misterijas. Gustave Cohen ir iš dalies Eugène Rigal iš tikrųjų stengias duoti mokslišką teatro istoriją,

---

[1] Jų studijos apie prancūzų teatrą pasirodė 1734–1749 m. Paris, 15 tomų!
[2] 1823 m. savo studiją apie misterijas atspausdino *Bulletins de la Société des Antiquaires de France*.
[3] „Pragarsėjo" savo *Histoire Universelle du Théâtre*, Paris, 1869–1878 m., 6 tomai!
[4] Jo veikalas apie viduramžio mizanscenas pasirodė 1836 m.
[5] Prancūzų labai garbinamas rašytojas, išleidęs 4 įžymias studijas apie prancūzų viduramžio teatrą. Religinės dramos mizanscenas liečia pirmajame tome savo veikalo *Les Mystères*, Paris, 1880 (iš viso du tomu).
[6] *Histoire générale du théâtre en France*, Paris, 1909–1911, 5 tomai.
[7] *Essai sur l'histoire du théâtre*, Paris, 1893.
[8] Paris, Hachette, 1901.

nors jiems tat ir ne visai vyksta. Tat jiedu abu gali būti Max Herrmanno pirmtakūnais. Daugiau iš prancūzų vyrų nėra kas minėti. Šia prasme vokiečiai yra jau žymiai turtingesni. Iš jų tenka paminėti asmenis, kuriuos mini ir patsai Max Herrmann kaipo savo bendraminčius, kaipo besistengiančius teatro istoriją pakelti mokslingumo laipsnin. Pirmoj eilėj *Hammitzsch*, studijos *Der moderne Theaterbau* (Berlin, 1906) autorius, kuris moksliškai atvaizduoja teatro ruimo evoliuciją (moderniškos teatro statybos pradžia, renesansas, barokas, rokoko). Kaip žinoma, ruimas, kuriame vaidiname, turi didelės įtakos į teatro meną. Ir Hammitzsch moksliškai išsprendžia vieną iš teatro meno problemų. Pasižymi ir Julius *Petersen* (dabar Max Herrmanno bendradarbis berlyniškiame teatro mokslo institute), parašęs *Schiller und die Bühne*. Petersen, nors ir nepakankamu metodiškumu ėmėsi darbo, nors ir nepakankamai atsižvelgė scenos ruiminių aplinkybių, vis dėlto surinko ir moksliškai sutvarkė daug medžiagos iš vokiečių, Schillerio laikų teatro istorijos. Leipzigo universiteto profesorius Albert *Köster* (nūn jau miręs) surinko turtingą teatro istorijos muziejų[1]. Kösterio mokinys Kaulfuss-Dresch parašė rimtą veikalą: *Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wände des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts* (Leipzig, 1905). Būtų galima paminėti dar porą asmenų, moksliškiau tyrusių Shakespeare'o sceną (Brodmeler, Wegener), vieną kitą vardą sąryšy su senovės ar naujųjų laikų teatru (Öhmichen, Kundsen), – ir bus viskas išsemta, ką ir vokiečiai iki Max Herrmanno pasireiškimo turėjo teatro mokslo reikalu.

3

Max *Herrmann* savo veikalą *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte*[1] rašė ištisą keturiolika metų, bevystydamas naują metodą teatro mokslui. Kad būtų galima rašyti kurio dalyko istorija, reikia turėti to dalyko faktai. Teatro istorijos faktai yra

[1] Kösterio rinkinį nūn nupirko Teatro muziejus Münchene.

pavieni spektakliai. Tad reikia žinoti, kokie buvo atskiri pavieni spektakliai, reikia pirma tuos spektaklius rekonstruoti. Max Herrmanno studija ir yra pašvęsta spektaklių rekonstrukcijai, tos rekonstrukcijos metodo nustatymui. Šiuo tikslu jis giežčiausiu būdu atskiria teatro istoriją nuo dramos istorijos.

Jam rūpi scena, jos įrengimas, aktorių vaidyba, režisūra, žiūrovai – elementai, sudarą spektaklį. Stengdamos rekonstruoti spektaklį, jis stengias visus šiuos elementus atgaivinti, spektaklio eigą parodyti kiek galint gyviau, vaizdingiau. Pavyzdingai rekonstrukcijai jie pasirinko spektaklį, įvykusį 1557 m. rugsėjo 14 d. Nürnberge, Šv. Mortos bažnyčioj, kur buvo vaidinama Hans Sachso tragedija apie raginį Zigfrydą (*Tragedy des hörnen Sewfried*). Max Herrmann, ypatingai plačios erudicijos žmogus, spektaklio rekonstrukciją atliko nepaprastu maestringumu. Ir medžiagos panaudota devynios galybės, ir medžiaga rūsčiausiu kritingumu išlukštenta, ir išvados padaryta didžiausiu atsargumu, ir, be to, žinoma, pareikštas lakiausias mokslininko talentas.

Theater ist eine Raumkunst – teatras yra erdvinis menas. Tai yra dėsnis, kuriuo Max Herrmann pradeda spektaklio rekonstrukcijos darbą. Priėmus šį dėsnį, savaime aišku, pirmoj eilėj tenka rekonstruoti ruimą, kuriame spektaklis vyko. Šiuo tikslu Max Herrmann visų pirma giliai išstudijuoja XVI amžiaus Nürnbergo bažnytinę architektūrą, tiksliai apskaičiuoja visus kalbamos bažnyčios atnaujinimus ir perstatymus. Tiksliai išanalizuoja visas scenines remarkas, besirandančias Hans Sachso 63 tragedijose ir 65 komedijose. Iš tų remarkų jis suvokia scenos įrengimą prie altoriaus, suvokia vietas, pro kur aktoriai įeidavo ir išeidavo ir kt. ruiminius klausimus. Įvyksta kokia sunkenybė, Herrmann mobilizuoja dar daugiau medžiagos. Skaičiuoja remarkas, lygina su knygų iliustracijomis, pritraukia davinius apie tai, kokį vaidmenį vaidino spektaklio metu fantazija – ir išsprendžia painiausius klausimus. Pavyzdžiui, Sachso remarkose kar-

[1] Berlin, 1914, *Wedmannsche Buchhandlung*, XIV, 542 pusl.

tojasi terminai *geht ein* ir *kumpt* (*kummt*). Reiškia, aktorius (vaizduojamas asmuo) įeina. Iš pažiūros šiedu sinonimiški terminai tikrenybėj turėjo skirtingos prasmės. *Geht ein*, – pasirodo, reiškė, kad aktorius įeina iš už uždangos scenos fone (už tos uždangos aktoriai rengdavos) ir *kumpt* – reiškia, aktorius ateina iš žiūrovų salės. Terminų reikšmės skirtingumo suvokimas davė progos toliau suvokti aktorių judėjimą scenoje. Sudėtingiausiu būdu analizuodamas tekstą ir remarkas, Max Herrmann prieina [prie] išvadų, kad turėjo būti dar vienos durys į „zakristiją", pro kurias aktoriai turėjo vaikščiot. Nürnbergo miesto statybos inspekcija išstudijuoja Šv. Mortos bažnyčią ir patvirtina Herrmanno samprotavimą: antrųjų durų į zakrastiją būta, tik vėliau, bažnyčią remontuojant, jos buvo mitriai užmūrytos. Šis pavyzdys parodo, kokia gili yra Max Herrmanno analizė! Tokiu būdu suvokęs veiksmo vietą, Max Herrmann stengias rekonstruoti scenos vaizdą – dekoracijas, butaforiją, kostiumus, gausiai paremdamas grafikos ir dailiosios pramonės davinius, apskaičiuodamas, koks vaidmuo buvo paliekamas žiūrovų fantazijai.

Iš metodologinių Herrmanno darbo savybių čia tenka šit kas ypač pabrėžti. Max Herrmann, kartą suvokęs kurį nors dalyką, nuolat gautus rezultatus panaudoja tolesnei studijai. Ar jis svarsto aktorių judėjimo scenoj problemą, ar butaforijos dalykų formą ir skaičių, tą ar kitą žiūrovų fantazijos dalyvavimą – kiekvieną kartą naujuosius faktus palygina su suvoktuoju scenos įrengimu. Tokiu būdu jis dar kartą kontroliuoja suvoktuosius radinius, kurie savo eile nušviečia naujus faktus. Šitokiu pasikartojamo eksperiment[o] keliu Max Herrmann pasiekia raiškiausių išvadų; studija kaskart įgauna vis tvirtesnių pagrindų, kartais beveik netikėtinos hipotezės pasirodo esančios teisingos, visas tyrinėjimas, nors ir pamažu, stiprėdamas žengia pirmyn.

Norėdamas suvokti, kaip buvo įrengta scena, Herrmann pasineria studijuoti XVI amžiaus pietų Vokietijos kilimus ir dekoratyvinę tapybą, kuri plėtės iš Italijos į šiaurę. Tačiau šios studijos nedavė lauktų teigiamų rezultatų. XVI amžiuj netoli

Nürnbergo buvo gaminami puikiausi kilimai, bet jų piešiniai buvo figūraliniai, o ne peizažiniai. Figūraliniai motyvai negalėjo būti panaudoti dekoracijų reikalui. O italų dekoratyvinė perspektyvinė tapyba vargu bau galėjo tais laikais patekti į Nürnbergą. Šiose dviejose ekskursijose negavęs teigiamų vaisių Herrmann kelia klausimą: ar dekoracijos tuomet turėjo duoti tik iliuziją, ar buvo paliekama teisė žiūrovų fantazijai dekoracijas papildyti? Šiam klausimui išspręsti Herrmann studijuoja tų laikų populiariųjų knygelių iliustracijas ir liaudies dainų vaizdingumą. Šios studijos jam pasako, kad publika toli nebuvo pratusi domėtis drauge ir raiškiomis aktorių figūromis, ir dekoratyviniu fonu: šį pastarąjį publika papildydavo savo fantazijos priemonėmis. Šitokiu būdu Herrmann suvokė plotmę, kurioje tenka ieškoti atsako į klausimą apie kalbamojo spektaklio Nürnberge dekoracijas. Atlikęs šią ekspediciją, Max Herrmann vėlei kritiškai analizuoja Sachso pjesių tekstą, ypač jų dialogą. Čia jis suvokia: Sachs replikose peizažą labai smulkiai piešia ir visai nutyli ruimo vidaus topografiją, tarytum ji žiūrovams būtų žinoma. Iš čia jau tektų padaryti išvada: peizažines dekoracijas sukuria autoriaus padedamas žiūrovas savo vaizduotėje. Šią išvadą Max Herrmann dar dvigubai kontroliuoja. Pastebėtąją Sachso pjesių topografinių aprašymų stilistinę savybę Herrmann palygina: 1) su Sachso apysakų aprašomuoju stiliumi, 2) su analoginiu aprašymų stiliumi tuose literatūriniuose šaltiniuose, iš kurių Hans Sachs ėmė medžiagą savo pjesėms. Šis palyginimas parodo, kad Sachso pjesių topografinių aprašymų stilius yra specialiai teatralinis, kad tuo būdu autorius nori padėti publikai įsivaizduoti peizažines dekoracijas. Visos šios beveik aplink visą Europą kelionės [metu] Herrmann prieina išvadų, kad Nürnbergo kalbamajame spektakly nebuvo, kaip ir Shakespeare'o teatre, peizažinių dekoracijų, kad jas autoriaus padedamas kūrė žiūrovas savo fantazijoj.

Ne mažiau sudėtingas ir painus kelias, kuriuo Max Herrmann suvokia spektaklio butaforijos dalykus ir jų vaidmenį spektakly. Čia jis dar ypatingai akcentuoja teatralinę tradiciją,

paveldėtą dar iš misterijų teatro. Be to, ypatingu maestringumu išpainioja klausimą, kaip buvo įnešami scenon teatraliniai aksesuarai ir kaip jie iš jos buvo pašalinami. Rekonstruojama scena, pamažu pripildoma visokiais dalykais, pamažu raiškėja ir darosi gyvesnė.

Ne mažiau įstabi ekskursija, kurią Max Herrmann padaro ir teatralinio kostiumo beieškodamas. Čia jis panaudoja visus žinomus davinius apie viduramžio scenos teatralinio kostiumo tradicijas. Čia jis išstudijuoja ir tų laikų Nürnbergo šiokiadienį kostiumą, tų laikų nürnbergiečių „kostiuminį skonį". Šitokiu būdu Herrmann įvairiopai nušviečia Sachso negausias remarkas kostiumo reikalu. Čia jis pasiekia vėlei gausių rezultatų: vyriausieji veikėjai buvo apsirengę tradiciniais, stilingais, iš misterijų teatro kilusiais kostiumais. Antraeilių gi asmenų kostiumas ėmė daugiau medžiagos iš nürnbergiečių šiokiadienio kostiumo, pabrėždamas egzotinį koloritą. Taip pat paaiškėjo, kad atskirų luomų ar profesijų sceniškai charakteristikai buvo naudojami tam tikri atributai: mokslininkas eina scenon su knyga, valstietis – su pjautuvu ar grėbliu, medėjas – su ietimi ir ragu ir t.t. Reikia pabrėžti, kad šį klausimą Herrmann išsprendė pavyzdingai. Kostiumų studijos reikalan įtraukė sunkiai aprėpiamą seną ir naują medžiagą. Knygos skyrius kostiumo reikalu – ištisa monografija iš kostiumo istorijos.

Tačiau visi čia minėti klausimai, kiek būtų sunkūs ir painūs, yra tiktai menkniekis, palyginant juos su aktoriaus vaidybos restauravimo problema. Hans Sachs davė labai nedaug smulkesnių remarkų aktorių meno reikalu, o iš jų tenka suvokti aktorių vaidybos stilius, koks jis buvo ir kodėl jis buvo toks, o ne kitoks.

Ir Herrmannui pirmajam tenka nustatinėti metodai, kaip čia susivokus, nes mokslas apskritai šios problemos buvo beveik nelietęs.

Analizuodamas Sachso pjeses, Herrmann pirmoj eilėj suvokia, kad tragedijų ir komedijų vaidybos stilius buvo griežtai skirtingas nuo vadinamųjų *Fastnachtspiele* (Užgavėnių teatras) vaidybos stiliaus. Užgavėninėse vaidybose vyravo natūralizmas.

Natūralizmas buvo neleistinas „aukštesniojo stiliaus" vaidyboj: ten vyravo tam tikra judesių sistema, stilizuotas, sąlygiškai tipiškas mostas, neindividualizuotas, mimikos nepalydėtas. Sachso teatro pagrindas – stilizacija, naikinusi aktoriaus individualumą, bet užtai patogi visiems diletantams: nesunku jos išmokti. Tat Max Herrmanno konkretus uždavinys – suvokti tos stilizacijos pagrindus ir principus. Šiuo tikslu jis plačiausia studijuoja menišką mostą, kalbamosios ir ankstyvesnės gadynės. Pirmoj eilėj Herrmann tyrinėja liturginį mostą, paskui seka, kaip mostas reiškės vokiečių dvasiniame epe, pagaliau ištiria, kaip mostas vaizduojamas plastiškajame mene (dvasinėmis temomis). Čia jis suvokia mosto evoliuciją nuo pirmųjų krikščionybės laikų, apibūdina romaniško ir gotiško meno mostus, baigia renesanso mostu. Toliau Herrmann nagrinėja riterių epo mostą, studijuoja giesmes apie Nibelungus, apie Gudruną, viduramžių pabaigos alegorines ir „biurgerines" apysakas. Šitokiu būdu sukurtas grandiozinis fonas, grandiozinė mosto istorija, duoda galimumo apibūdinti Sachso aktorių judesio detales, apibūdinti vaidybos stilių, įterpti jį į aiškią istorinę tradiciją. Ir čia Max Herrmann prieina rezultatų, kurie kitiems mokslininkams nė nesisapnavo. Mostas scenoj gyvena savo įstatymais – yra pagrindinis Herrmanno suvoktas dėsnis. Tai reiškia, kad mostas scenoj rutulojas visai skirtingu būdu negu epe ar plastiškajame mene, kur jis rutulojas nepalyginamai greičiau. Kai epas ir tapyba turi jau labai išrutulotą ir lanksčią mostų sistemą, teatre mostas įsikibęs laikos senųjų bibliškų – liturgiškų tradicijų, kaip jas suformavo misterijos; teatras vis dar tebesilaiko nedaugelio stilingųjų mostų, atsisakydamas jų individualizacijos ir mimikos. Suvokęs šią pagrindinę aktorių mosto savybę, Max Herrmann dar kartą analizuoja dramaturgo scenines remarkas, išaiškindamas, ar jos turi teatralinės prasmės, ar jos yra epinio pobūdžio, reiškia, tarytum jos būtų pasakojimo tęsinys bei papildymas.

Viso šio darbo rezultatas – visas kalbamasai spektaklis stojas mūsų akyse kaip gyvas. Herrmanno pereitas kelias yra labai

ilgas ir sudėtingas. Nereikia užmiršt, kad čia tėra pažymėta tiktai keletas svarbiausių Herrmanno darbo savybių: jo darbas yra toks sudėtingas, kad nėra jokio galimumo trumpais schematiniais posmais jis apibūdinti. Herrmanno darbas toks sudėtingas išėjo žymia dalimi todėl, kad jis savo studijų objektu pasirinko vokiečių renesanso mažiausia ištirtą ir nušviestą sritį. Herrmannui teko būti ne tiktai pionieriumi klausimo iškėlimo ir jo išsprendimo metodo žvilgsniu, jam teko išspręsti ir daugybė pašalinių klausimų, kurie betarpiai spektaklio rekonstrukcijos neliečia, bet kurių tačiau neišsprendus nebuvo galima kalbamasai spektaklis rekonstruoti. Jeigu pati gadynė su jos įvykiais nebūtų tokia paini, jeigu liečiamoji pagalbinė medžiaga būtų tiksliau ištirta, tai ir spektaklio rekonstrukcijos darbas būtų ėjęs sparčiau ir sklandžiau. Reiškia, netenka nusigąsti, kad visi, norį praeities spektaklį rekonstruoti, gaus praeiti tokį painų kelią, kokį praėjo Max Herrmann. Čia netektų daryti ir kitą neteisingą išvadą. Būtent: priimant Herrmanno metodą ir norint rašyti teatro istoriją, tenka rekonstruoti visus buvusius spektaklius. Žinoma, tai būtų idealas. Bet tat nėra galima padaryti – ir nėra reikalo tai daryti. Gana restauruoti charakteringiausius, tipingiausius spektaklius. Tai padaryti yra galima ir būtina: kitaip neturėsim ne tik teatro istorijos mokslo, bet ir to mokslo objekto. Tokiu būdu Max Herrmann nustatė ne teatro istorijos metodą, bet teatro istorijų medžiagos rinkimo metodą.

Surinkę tinkamos medžiagos, mes jau galėsime kalbėti ir apie jos mokslišką organizavimą – apie teatro istorijos mokslą.

Tačiau nežiūrint Max Herrmanno darbo sudėtingumo ir painumo, dar nebūtų galima pasakyti, kad jis yra pilnas ir tobulas, kad jis būtų pilnutinai pasiekęs tikslo. Tenka pripažinti, kad jis į savo darbą pažiūrėjo per daug formališkai, per maža atsižvelgė žodinės spektaklio medžiagos.

Kaip formališkai į teatro meną žiūrėsime, via viena teks pripažinti, kad pjesė ar scenarijus yra spektaklio bazė. Vis viena, ar pjesės žodžiai bus iš anksto dramaturgo parašyti, ar juos

improvizuos aktoriai spektaklio metu, kaip tai buvo italų komedijoj *dell'arte* ar mūsų nabašninke „Vilkolaky", ar peterburgiškiame S. Radlovo vadovautame „narodnyj teatr", – vis viena žodžių medžiaga turi didžiausios įtakos į aktoriaus vaidybos meną.

Tariamasai scenos žodis ne kartą esti sąlyga tam ar kitam aktoriaus mostui, judesiui, tai ar kitai pozai, kaip kartais ir aktoriaus judesys esti sąlyga, apsprendžianti jo žodžius. Max Herrmann kaipo autoriaus meniško reiškimo formą paėmė vien tiktai jo mostus bei judesius, tuo tarpu kai teatralinėj kūryboj mostas nėra atidalomas nuo žodžio. Kai kurie mokslininkai, kaip antai Willy Flemming (*Epos und Drama*), aktoriaus meniško reiškimo priemonėms apibūdinti pramanė net naują terminą – *Wortgeste*: „mostažodis". Nesvarbu, ar šis terminas yra tikslus, – svarbu, kad jame yra sukaupta tiksli ir teisinga mintis apie teatralinio žodžio ir mosto organišką nedalomumą. Tat norint suvokti aktoriaus vaidybos meną, negalima nesiskaityti su tąja žodžių medžiaga, kurią jis naudoja scenoje kūrybos metu, nes tai yra jo vaidybinio meno sąlyga. Ir dar daugiau.

Pjesę ar scenarijų aktoriai spektaklio metu dinamiškai sureljefina. Pjesėj ar scenarijuj sukauptas veiksmas yra bazė, kuria negali neatsiremti aktoriaus vaidybinė kūryba. Norint šią pastarąją suvokti, tenka pirmoj eilėj suvokti bazę, kuria ji remias. Kitaip sakant, norint suvokti to ar kito spektaklio meną, tenka analitiškai išlukštenti dramaturginiu žvilgsniu pjesę ar scenarijų, kuris buvo kalbama[m] spektakly dinamiškai įgyvendinamas. Ši analizė parodytų tuos uždavinius, kurių režisūra bei aktoriai siekė, turėjo ar galėjo siekti. Tiktai žinant, ko scenos kūrėjas siekė, galima tiksliai suprasti ir įvertinti, ką jis pasiekė.

Viso šitokio darbo Max Herrmann nepadirbo. Užtat ir jo pravestoji spektaklio rekonstrukcija – grynai formalinė. Jo rekonstruotas spektaklis – negyvas kūnas, griaučiai, be dvasios. Savo rekonstrukciją Max Herrmann būtų sudvasinęs, jei būtų padaręs dramaturginę pjesės analizę ir gautais vaisiais būtų spektaklio rekonstrukciją pagrendęs.

4

Max Herrmanno nuopelnai nesibaigia aukščiau aprašyto metodo nustatymu: tai apima tiktai pusę jo didžiulio darbo. Antroji pusė vadinas: *Dramenillustrationen des 15. und 16. Jahrhunderts* – 15 ir 16 amžių dramų iliustracijos. Ir čia vėl didžiausia naujiena teatro moksle, čia vėl surasti nauji keliai. Meno istorikai, kaip antai Emile Mâle[1] ar Weber, Kehrer, nusprendė: viduramžio bažnytiniame plastiškajame mene atsispindi tos gadynės teatras, vaidyba. Esą dailininkai, lankydami teatrą, nesąmoningai pasigaudavę matytą vaizdą ir iš atminties jį atvaizduodavo tapybos paveiksle. Šitokiu būdu šitie mokslininkai nori išaiškinti viduramžio tapybos kai kuriuos reiškinius. Viduramžio religinėj tapyboj pasitaiko tokių elementų, kurie, atrodo, negalėjo būti pasemti iš gyvenimo. Ir tie meno istorikai čia visą bėdą suverčia teatro galvai: esą tapytojai tuos elementus bus pasiėmę iš teatro[2]. Tarytum, kas buvo viduramžio teatras, taip jau būtų ir žinoma! Šie mokslininkai visai nesirūpina, kad jie daro neleistiną klaidą: nežinomą dalyką aiškina dar mažiau nežinomu.

Max Herrmann, studijuodamas dramų iliustracijas, pradeda visai iš kito galo: jis stengias suvokti, kiek kuriame paveiksle yra sceniškų, teatralinių elementų ir kiek grynai tapybinių (*bildkünstlerischen*). Aiškus dalykas, kad jis savo studijų negali remti tokiais paveikslais, kuriuose nesąmoningai darbininkas bus neva atvaizdavęs teatro, scenos reiškinius. Todėl jis ir ima studijų pagrindan dramų iliustracijas, kaipo dailininko *sąmoningai* sujungtas su vaidyba, su teatru. Bet ir šitoki piešiniai Herrmanno kritiškam protui daugeliu atvejų pasirodo labai įtartini: seniau gi fotografijos meno nežinota, ir iliustracija be faktinės teatralinės medžiagos gali nemaža turėti ir grynai paveikslinių

[1] *L'Art Religieux du XII-e siècle*, Paris: Colin, 1922, ir *L'Art Religieux de la fin du Moyen âge*, Paris: Colin.

[2] Šiais išvadžiojimais Emile Mâle suklaidino net tokį teatro žinovą, kaip Gustave Cohen.

elementų. Reiškia, norint suvokti senųjų paveikslų (čia kalba eina apie graviūras) teatralinę prasmę, reikia išskirti iš jų tapybinius, paveikslinius elementus. O tai padaryti nėra lengvas daiktas. Pavyzdžiui, yra užsilikusių nemaža tokių paveikslų, kur įvestieji teatraliniai elementai jau yra virtę *tapybine* (paveiksline) *tradicija.* Norint suvokti graviūros teatralinę prasmę, šiuos tapybinius elementus tektų iš jų išmesti, tuo tarpu šių tapybinių elementų esmę sudaro teatralinės pradžiodalos. Ar šiuos elementus išmest? Ar laikyt juos graviūros teatraline dalimi? Klausimas – painiausias. Arba vėl tos pačios dramos iliustracijos: juk jos galėjo gimti dėl įvairiausių priežasčių bei impulsų. Iliustratorius galėjo pagamint savo iliustracijas norėdamas vien tiktai knygą pagražinti, kaip jis gražindavo epiškas knygas, kas XV–XVI šimtm. nebuvo retenybė. Šitokiuo atveju jo iliustracijos teatraliniu žvilgsniu, aiškus dalykas, neturi jokios vertės. Jos jau turėtų didesnės vertės, jei iliustratorius, pasiskaitęs knygos, savo piešiniuose atvaizduotų, kaip jis norėtų, kad būtų pjesė pastatyta bei vaidinama. Tad jam sunku būtų nesivaduoti jo laikų scenos sąlygomis ir skoniu, ir jis noroms nenoroms galėtų būti šioks toks liudininkas apie jo laikų teatralinius dalykus. Tada jo iliustradijos turėtų tokios pat prasmės, kaip ir mūsų laikų režisieriaus, dailininko eskizai. Vėlei visai kas kita, jeigu iliustratorius vaidinimo metu darė eskizus iš „notūros" ir juos sunaudojo iliustracijoms arba iliustravo pjesę, iš atminties restauruodamas matyto vaidinimo scenas. Šiais atvejais jis jau kur kas labiau patikimas liudininkas. Bet ir čia visuomet tenka kontroliuoti, kiek faktinės teisybės sako jisai apie teatrą ir ką jisai yra pridėjęs iš savęs, pasinaudodamas dailininko fantasto teisėmis. Viena ir kita išskirti – vėlei vienas painiausiųjų uždavinių. Tačiau Max Herrmann stengias tai padaryti, drauge pagrįsdamas mokslinį graviūrų tyrinėjimą teatraliniu žvilgsniu.

Savo studijų objektu Max Herrmann pasirinko knyginių iliustracijų išsirutulojimo pradinį laikotarpį, kai vos pasireiškusi medžio graviūra padabino antikos dramų ir XV bei XVI amžių

šveicarų dramaturgų leidinius. Jis analizuoja Terentijaus leidinių, pasirodžiusių Lione, Strasburge, Bazely, Ulme ir Venecijoj, iliustracijas. Toliau jis nagrinėja šveicarų iliustratorius (Gerold Edlibach, Pamphilus Gegenbach, Niklas Manuel, Augustin Fries ir Jakob Rouf). Herrmann kiekvieną kartą išstudijuoja, koks buvo impulsas, iššaukęs iliustraciją (norėjo iliustratorius knygą pagražint, atvaizduot matytą faktą ir t.t.). Jisai palygina graviūras su visu tuo, kas yra žinoma apie atitinkamus vaidinimus. Jisai palygina šias graviūras su analoginio turinio paveikslais, apie kuriuos yra žinoma, kad jie buvo sukurti be jokio ryšio su teatru. Norėdamas suvokti iliustratoriaus teatralinį stilių, jisai palygina „teatralines" graviūras su kitais to paties dailininko kūriniais, kurie sukurti be ryšio su teatru. Jeigu tokių to paties dailininko paveikslų nėra, jisai įtraukia lyginamajon analizėn apskritai tų laikų plastiško meno praktiką.

Išleidęs dramų iliustracijas per šitokį rūsčiausios kritikos koštuvą, Max Herrmann labai dažnai tose iliustracijose nesuranda jokių teatralinių elementų. Bet kur pavyksta teatraliniai elementai suvokti, jie jau yra neginčijamai patikimi liudininkai apie teatro tikrovę. Pavyzdžiui, ne viena tųjų iliustracijų, ir nūdien diletantų leidiniuose tebekartojamų kaipo senojo teatro atvaizdai, pasirodo, nieko teatralinio savy neturi: tai yra sukurta einant grynai tapybinėmis (paveikslinėmis) tradicijomis. Ir šis Herrmanno pereitas kelias yra be galo sudėtingas. Tačiau ir jis yra neišvengiamas, jeigu norima teatro istorijos srity atsisakyti diletantų deklamacijos, jeigu norima turėti teatro mokslą. Max Herrmann parodė kelią savo nauju rūsčiai mokslišku metodu. Kaip nūdien nebėra galima filosofija, kuri galėtų nesiskaityti su Kanto asmeniu, taip nuo nūdien nebėra galimas teatro istorijos mokslas, kuriam nebūtų privalomi Max Herrmanno metodologiniai laimėjimai. Kiek šis jo metodas tikslus ir teisingas, jau suskubo patvirtinti jo mokinių eilė. Mokinių, kurie, sekdami mokytojo pėdomis, uoliai teatro meną turtina. Iš jo mokinių tarpo raiškiai išsiskiria Bruno Völcker. Völcker, sekdamas mokytojo pavyzdį, pasiėmė restauruoti „Hamleto" vaidinimą,

įvykusį Berlyne 1778 m. Völcker restauruoja tą spektaklį pasiremdamas dailininko Chodowieckio graviūromis. Völckerio studijų rezultatas – 1916 m. pasirod[ęs] jo veikalas: *Die Hamlet Darstellungen Daniel Chodowieckis und ihre Quellenwert für die deutsche Theatergeschichte des 18. Jhr.*[1] – Danielio Chodowieckio Hamleto vaizdavimai ir jų vertė, kaipo šaltinių vokiečių 18 amž. teatro istorijai.

Daniel Nicolaus Chodowiecki (1726–1801) – garsus vokiečių tapytojas ir grafikas, susidomėjęs įėjusiais madon Hamleto vaidinimais, užfiksavo savo graviūromis keletą tų vaidinimų. Jis pats palaikė gana gyvus ryšius su teatru, gerai pažino savo portretuojamus aktorius, dažnai lankėsi teatre ir savo graviūras piešė įtakoj įspūdžių, atsineštų iš teatro. Šios aplinkybės nurodo, kad jo graviūros turėtų būti patikimas šaltinis teatro istorijai, kad jose turėtų būti pagauti faktinieji mostai, kostiumai, pozos, mizanscenos. Tačiau Völcker, sekdamas mokytojo pavyzdį, kiekvieną kartą nustatinėja, ar Chodowieckis kuria kaipo laisvas menininkas, ar jis reprodukuoja teatre matytą reiškinį. Völckerio uždavinys kur kas lengvesnis negu Max Herrmanno. Chodowieckis gyveno ne taip seniai, jo epocha daugiau žinoma, kur kas gausiau yra užsilikę visokių liudininkų. Völcker, kaip ir Max Herrmann, palygina Chodowieckio teatralinių ir neteatralinių kompozicijų stilių, manierą, vaizdavimo priemones. Pasirodo, kad Chodowieckio graviūrose yra daug neteatralinių dalykų. Pavyzdžiui, jis vaizduoja asmenis nugara atsigręžusius į publiką, tuo tarpu kai sulig XVIII amžiaus vaidybinių taisyklių tokios pozos scenoj negalėjo būti pakenčiamos. Reiškia, šitokį dalyką bus pats Chodowieckis pramanęs. Lygiai dekoratyvinė spektaklio dalis maža teatsispindėjo graviūrose: jis dekoracijų nevaizduoja, o pats komponuoja. Pavyzdžiui, šviesa, kaip ir kitose Chodowieckio graviūrose, nesceniška, grynai tapybinė: šviesa konusu veržiasi iš šono, iš lango. Tuo tarpu Berlyno scenoj buvo trys šviesos šaltiniai: iš viršaus (liustra), prie-

[1] 1916 m., Leipzig, Vlg. L. Voss., 246 pusl., 15 graviūrų.

kio (rampa) ir iš abiejų šonų. Ir daug kitų panašių „netikslumų" (neatitinkamų „tikrovei") jo graviūrose yra. Tačiau Chodowieckio graviūros, pasirodo, gana tiksliai vaizduoja vaidybos meno bruožus. Aktorių sugrupavimas pusiauračiu, *en face*, kur „aukštesnieji" asmens dešinėj, žemesnieji kairėj – visa tai labai charakteringa rokoko vaidybos stiliui. Lygiai rankų, įsuptų apsiaustan, sunėrimas, rankos slėpimas „kamzelkon", išskėsti pirštai reikšti pasibaisėjimui, nosinės knibinėjimai „ašarotose" scenose – visi šie, kaip tų laikų terminologija sakė, „tapybiniai" ir „reiškią mostai", tokie charakteringi rokoko teatrui, atsispindėjo Chodowieckio grafikos mene.

Visa tai Herrmano pavyzdžiu Völcker, moksliškai išanalizuodamas, ir turi galimumo rekonstruoti spektaklį. Tačiau ir Völcker pakartoja mokytojo klaidą – neanalizuoja dramaturgijos žvilgsniu žodinės spektaklio medžiagos, – ir jo rekonstrukcija nėra gyva.

Völcker – ne vienintelis Herrmanno mokinys[1]: nūdien jie eina jau plačiu pulku[2].

---

[1] Pasirodžius Herrmanno studijai, įvyko gana smarki polemika tarp jo ir nūn jau mirusio Albert Kösterio Nürnbergo spektaklio rekonstrukcijos reikalu. Köster recenzijoj apie Herrmanno knygą smarkiai puolė autorių už kai kurius faktinius jo nustatytus davinius. Herrmann ne mažiau smarkiai atsakinėjo ir apsigynė. Kadangi Köster puolė dėl faktinės medžiagos – ne dėl metodo, tai šią, kad ir labai įdomią, polemiką paliekame nuošaliai.

[2] Kad Max Herrmann yra jau sukūręs visą mokyklą, gali pailiustruoti paprastas svarbesnių darbų sąrašas. Būtent:
Hans Oberländer, *Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*, Hamburg und Leipzig, 1898.
Carl Hagemann, *Geschichte des Theaterzettels*, Heidelberg, 1901.
J. Klopfleisch-Klaudius, *Johann Christian Brandes*, Heidelberg, 1906.
Adolf Doebber, *Lochstädt und Weimar*, Berlin, 1908.
Edgar Gross, *Die ältere Romantik und das Theater*, 1910.
Richard Bitterling, *Johann Friedrich Schink*, Hambg. u. Lpz., 1911.
Hans Knudsen, *Heinrich Beck, ein Schauspieler*, Hmbg. und Lpzg., 1913.
Bernhard Diebold, *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts*, Hamburg und Leipzig, 1913.
Eugen Tannenbaum, *Friedrich Hebbel und das Theater*.
Wilhelm Hill, *Die deutschen Theaterschriften des 18. Jhdts*, Weimar, 1915.
Bruno Satori-Neumann, *Die Frühzeit des Weimarschen Theaters unter Goethes Leitung*, Berlin, 1922.

5

Ne mažesnis Max Herrmanno nuopelnas – tai teatro mokslo pripažinimas Vokietijos universitetuose. Teatro istorija kaip tokia buvo pripažįstama ir seniau, bet dėl teatro mokslo reikalingumo universitete dar ir šiandie tebediskutuojama. Max Herrmann teatro reikalais pradėjo paskaitas 1901 metais, bet Teatro mokslo institutą prie Berlyno universiteto (*Theaterwissenschaftliche Institut an der Universität Berlin*) pavyko įsteigti vos 1923 m. pabaigoj. To Instituto uždavinius Max Herrmann apibūdina šitokiu būdu[1].

Instituto uždavinys ir tikslas yra moksliškai parengti būsimus teatro kritikus ir būsimus teatro darbininkus plačia to žodžio prasme (intendantus, direktorius, dramaturgus, režisierius). Genijai akademinio mokslo nėra reikalingi: jie atsveria visą universitetą. Bet tokio mokslo yra būtinai reikalingi paprastieji režisieriai ir kritikai.

Iki šiolei studijuojąs teatro reikalą studentas turėjo prieglobsčio kituose moksluose ir buvo priverstas išmokti daugelį dalykų, kurie jo būsimajame darbe jam bus visai nereikalingi. Pavyzdžiui, buvo priverstas išeiti filosofijos mokslą, tuo tarpu kai pagrindiniai klausimai likdavo nepaliesti.

Dėl tos pačios priežasties dažniausia jis buvo priverstas tenkintis tiktai teatro istorija, tuo tarpu kai teatro mokslas reikalauja, kad būtų sprendžiama teatro praeities, dabarties ir ateities problemos. Istorinė ir praktinė pusė teatro moksle sudaro neišskiriamą vienumą.

Bernhard Diebold, *Anarchie im Drama*, Frankfurt/M, 1925.
Werner Lazarus, *Iffands schauspielerische Behandlung der Monologe.*
Johannes Günther, *Der Theaterkritiker Heinrich Rötscher*, Lpz., 1921.
Hans Wild, *„Verdeckte Handlung"* in *Schillers Dramen.*
Lutz Weltmann, *Die „Verdeckte Handlung" bei Kleist.*
Būtų galima šis sąrašas dešimteriopai padidinti. Veikalų pavadinimai parodo, kokioj plotmėj yra keliami teatro klausimai, kokia kryptimi eina teatro mokslo studijos Max Herrmanno mokykloje.

[1] Šiuo reikalu 1920 m. posėdy *Gesellschaft der Freunde und Förderer des Theaterwissenschaftlichen Instituts an der Universität Berlin* skaitė pranešimą, kurio sątrauką įdėjo žurnalas *Scene*, 1920 m., 8 sąs.

Teatro praeities gyvenimo žygį galima atgaivinti tiktai tiksliausia žinant dabarties teatrą, nes kiekviena istorinė disciplina gali tiktai iš dabarties pasisemti gyvybės. Tačiau praeities žinojimas dabarties režisieriams ir dramaturgams yra būtinas, nes jie turi ir senovės kūrinius įgyvendinti dabartinėmis sąlygomis. Jie turi žinoti, iš kokios dvasios ir kokių aplinkybių senovės veikalas yra kilęs ir kaip seniau buvo vaidinamas. Jis turi, tariant, mokėti senosios teatro kalbos, jeigu jis nori veikalą išverst į savo laikus.

Be literarinių ir dramatinių problemų, be režisūros ir aktorių meno, be estetikos ir bendrųjų meno mokslo klausimų, čia priklauso dar archeologiniai, tapybos, architektūros ir muzikos mokslo klausimai. Ir šie mokslai teatro mokslo institute turi būti einami. Be to, ir nemeniškieji teatro gyvenimo klausimai turi būti išsprendžiami – teatro technika, teisė, socialinis gyvenimas ir t.t.

Šitokiais tikslais ir buvo įkurtas 1923 metais teatro mokslo institutas prie Berlyno universiteto. Tai yra įstaiga, nepriklausoma nuo kitų universiteto įstaigų. Jam vadovauja pasikeisdami prof. Max Herrmann ir prof. Julius Petersen. Dėstoma jame teatro teisė, operos ir dramos režisūros reikalas, teorija ir praktika, teatro technika ir eilė kitų dalykų. Šiems dalykams dėstyti yra sukviesta geriausieji dalyko žinovai. Instituto direktoriams jų darbe gelbsti du asistentai ir du studentai iš senesniųjų tarpo. Instituto nariai padalyti į dvi grupi: hospitantai ir tikrieji nariai. Hospitantu-nariu gali būti kiekvienas imatrikuliuotas studentas ar laisvas klausytojas. Jisai turi teisės lankyti Instituto darbo salę, specialines teatro bibliotekas ir kolekcijas, kurios tėra tiktai instituto nariams prieinamos. Už tai kiekvienas narys hospitantas gauna institute dežuruoti, dirbti katalogavimo darbą ir t.t. Jeigu jis tai dirbti atsisako, jis turi teisės dalyvauti tiktai teatro seminare. Tikrųjų narių negali būti daugiau 24. Kas nori likt tikruoju nariu, privalo ne mažiau [kaip du] semestrus užsiimti teatro mokslo studijomis. Direktorių nuožiūra vieni metai teatro praktiško darbo gali būti užskaityti už vieną studijų

semestrą. Be to, dar turi būti per 6 savaites parašytas veikalas, kuriame nagrinėjama teatro istorijos, dramaturgijos ar režisūros praktikos klausimai. Paskui reikia išlaikyti atsakomasai kvotimas pas vieną iš direktorių. Kvotimams reikia žinoti Vokiečių teatro istoriją nuo viduramžio iki naujausiųjų laikų; reikia mokėti apibūdinti žymiausius direktorius, režisierius ir aktorius; reikia būti susipažinusiam su teatro statyba, scenos formomis, dekoracijų ir scenos apšvietimo evoliucija, svarbiausiais bruožais su teatralinio kostiumo istorija. Reikia bendrais bruožais žinoti ir būtinieji literariniai teatro mokslo pagalbiniai šaltiniai ir labai gerai orientuotis moderninio teatro organizacijoj ir įtaisymuose. Suprantama, reikia tiksliai žinoti svarbesnius kūrinius iš vokiečių ir pasaulinės dramaturgijos. Reikia mokėti by kokią pasiūlytą režisūros knygą interpretuoti. Šitokie reikalavimai, keliami norintiems įstoti į institutą tikraisiais nariais, vaizdžiai apibūdina ir instituto darbų kryptį bei maštabą.

Tikriesiems Instituto nariams uždėta pareiga dalyvauti visuose instituto žygiuose (*Veranstaltung*) ir reguliariai tam tikromis valandomis dirbti instituto kontrolės darbą. Tikrieji nariai privalo kas semestras pristatyti rašto darbą arba laikyti viešą pranešimą. Taip pat jie privalo pasikeisdami vesti protokolus, kuriuose surašomi visi instituto darbai.

Už šiuos darbus tikrieji nariai gali naudotis daugybe mokslo medžiagos. Pirmoj eilėj jie gali naudotis „bandymų scena" (*Probebühne*), kur galima vaizduoti visas teatro istorijos rekonstrukcijas. Duoda jiems vietos ir režisūros bandymams. Be šios medžiagos, tikrieji nariai gali naudotis paties instituto teatraline biblioteka, gali naudotis ir kitomis specialinėmis Berlyno bibliotekomis bei teatralinėmis kolekcijomis, kurių Berlyne yra nemaža (kurios šiaip publikai yra sunkiai prieinamos), kurių aprašinėjimas mus per toli nuvestų. Berlyno pavyzdį seka ir kiti Vokiečių universitetai. Frankfurto/M. universitete 1919 m. yra įsteigtas Teatro mokslo skyrius prie germanistikos seminaro (vadovauja prof. Pfeifen-Belli, prof. Juliaus Petersono paliktomis tradicijomis). Kiely 1921 m. įkurtas prie univer-

siteto *Institut für Literatur- und Theaterwissenschaft* (Literatūros ir teatro mokslo institutas). Vadovauja prof. Eugen Wolff. Kölne privatdocentui Carl Niessenui vadovaujant, yra įsteigtas *Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Köln* (germanistikos seminaro skyrius). Münchene, kur yra turtingas teatro muziejus[1], 1925–1926 m. turėjo būti atidarytas Teatro mokslo institutas. Jam vadovauja profesorius Borcherdt, teatro muziejaus konservatorius d-ras Rapp ir prof. Kutscher. Vokiečių pavyzdį sekdami ir rusai Leningrade, Meno istorijos institute, įsteigė teatro klasę (razriad). Toji „teatro klasė", vadovaujama prof. A. Gvozdevo ir iš dalies S. Radlovo, savo garbės nariu išrinko Max Hermanną, populiarizuoja jo metodą, eina jo pramintu keliu, tęsia toliau jo kūrybinę mintį. Rusai deda ypatingų pastangų sukurti naują metodą dramos kūriniams – dramaturgijai studijuoti, perkeldami šias studijas iš literatūros pastogės į teatro ruimą. Klausimas teisingai pastatytas, tiktai teigiamas metodas berods dar nepavyko suformuluoti ir moksliškai pagręsti.

Šitokių teatro mokslo institutų reikšmę gražiai apibūdino scenos praktikos darbininkas, berlyniškio valstybinio dramos teatro intendantas prof. Leopold Jessner, uoliai dalyvaująs teatro mokslo institutuose[2]:

Dar pora metų, ir generacija, kuri šiandie dar tebesimoko, vis raiškiau ima parodyti, kad čia yra pradėtas teisingas kelias, atvesiantis į dvasios aukštybes, priversiantis griūti nūdienių režisierių tradicinę rutiną. Lauk pasididžiuojantį nenorą mokytis, nusilenkti prieš rimtu praktikos darbu įgytą patyrimą, pagerbti ir pripažinti, kuris moksliškai ir praktiškai yra pasirengęs darbui – ne teatre, bet Universitete teatro darbui – šit teatralinės kultūros programas.

---

[1] 35 000 tomų teatralinėj bibliotekoj, dekoracijų, eskizų ir scenos atvaizdų daugiau kaip 8000; teatro kūrėjų atvaizdų – apie 4000; scenos modelių apie 400 (23 iš Kösterio rinkinio); diapozityvų raganinei lempai apie 2300 ir daugybė kitos medžiagos.

[2] Žiūr. žurn. *Scene*, pašvęstą Max Herrmanno 60 metų gimimo sukaktuvėms.

Taip mūsų kaimynai žiūri į teatro mokslo ir praktikos darbą, taip jie rengias jį dirbti. Kažin, jeigu jie pažvelgtų į mūsų teatralinių darbų vaisius ir į mūsų teatralinę fanaberiją – ar jie pasakytų: *Nul und Nichts* – ar jie rastų dar ir kitą terminą?

„TARTIUFAS" MŪSŲ SCENOJE

Kalbant apie „Tartiufo" pastatymą, tenka su džiaugsmu pabrėžti, kad šis meno žygis aiškiai išsiskiria iš visų kitų iki šiol buvusių pastatymų ir savo pagrindinės minties meniškumu viršija visus kitus buvusius valstybės dramos pastatymus.

Pastatymo pagrindan padėta mylimiausioji prof. V. Dubeneckio mintis apie meno iliuzoringumą. Todėl tenka spėti, kad ir pastatymo bendrąsias schemas bus davęs spektaklio dekoratorius prof. Dubeneckis. Atrodo, kad p. Dauguvietis bus buvęs prof. Dubeneckio sumanymo meniškasis realizuotojas. Taip tenka spėti todėl, kad visame pastatyme taip ir juntama prof. Dubeneckio dvasia.

Dar prieš pakilsiant uždangai, išlenda pro ją du arapiuku, iškiša tviskančius kandeliabrus, – ir žiūrovams iš karto linksma pasidaro, iš karto susidaro „komediška nuotaika". Komediška – kilniąja to žodžio prasme, pasakyčiau, moljeriška. Pasikelia uždanga – už prosceniumo dar uždanga, lengva, dekoratyvinė, prof. Dubeneckis gal pasakytų, – iliuzorinė, iliuzijai sudaryti, arapiukai ją atatraukia, ir prasiveria „tikroji scena". Ši visa kombinacija šiek tiek primena XVII amžiaus *commedia dell"arte*, šiek tiek paties Moljero teatrą. Tačiau tiktai „šiek tiek primena". Prof. Dubeneckis yra per daug gilus menininkas, kad galėtų sceną paversti archeologijos iškasena: jis nė valandėlei neužmiršta, kad mes gyvename dvidešimtą amžių: aktoriai ir publika jau nebe tos prigimties, kurie buvo antrąją XVII amžiaus pusę.

„Tikroji scena" įrengta vėlei tuo pat būdu. Scenoje jokių nereikalingų dalykų, jokio balasto. Baldų joje tėra tiktai tiek, kiek jų būtinai reikalinga veiksmo išrutulojimui. Užtat joje įvesta „širmų principas" – ne „gyvenimiškas", – iliuzorinis, – labai labai gelbstintis aktorių vaidybai ir sudarantis teatralinį vaizdą. Tai galėtų būti beveik visai moderniškas principas. Scenos užpakalinė dalis – architektūriška. Vėlei dvelkia gražiosiomis XVII amžiaus teatralinėmis tradicijomis. Tačiau ir čia nėra ateatralinės archeologijos. Ir čia tradicinė idėja yra modernizuota, sulieta su konstrukcionizmo principu. Ir tas suliejimas pagrįsta pjesės vidujine prasme: kur daugiau Orgonas Tartiufo namuose gali gyventi, jeigu ne bokšte? Tartiufas kaitalioja sceniškojo veiksmo plotmę, kaip tai jis padarytų kokio Tairovo ar Vachtangovo teatre. Mūsų scenoj šis plotmės kaitaliojimas – nėra prasimanymas, jis yra meniškai tikslingas.

Dar viena detalė: padarytas tiltas per orkestrą į publiką, kur svarbesniuose vaidybiniuose momentuose aktoriai išeina nelyginant su publika pasišnekėt. Tai yra vėlei senųjų laikų tradicija ir modernizuota.

Vadinasi, prof. Dubeneckis paėmė pagrindinius tradicinius Moljero scenos elementus, jų nekopijavo, bet juos modernizavo. Už šitokius jo darbus reikėtų pasistengti, kad prof. Dubeneckis uoliau prisidėtų prie dramos teatro: jei jis mums, XX amžiaus gyventojams, taip gražiai atvėrė kelią į Moljero teatrą, tai jis, netenka abejoti, padarys daugybę to, ko mes gal nė nesapnavom. Prof. Dubeneckis – geriausias mūsų dekoratorius teatralas.

Daugel gražių pastangų į pastatymą įdėjo ir jo bendradarbis režisierius p. Dauguvietis. Tik jam kiek sunkiau vyko: jis atsako ne tik pats už save, bet ir visą aktorių kolektyvą – jo uždavinys dar sunkesnis. Pirmoj eilėj jam tenka arapiukus prikišti. Man atrodo, tų juodųjų arapiukų rolės šitokiame pastatyme nė kiek ne mažesnės kaip Tartiufo ar Orgono. Arapiukams vaidinti reikia prityrusių aktorių. Negalima leisti tokiam atsakomingam darbui vaikėzų, kurie net pasisukti padoriai nemoka. Jei

būtų juos vaidinę padorūs aktoriai, tai būtų buvę galima juos paleisti daugiau scenoj veikti, ir pastatymas būtų buvęs dar įdomesnis. P. Dauguviečiui pasunkino darbą, deja, ir pjesės vertimas. Vertimo kalba graži, taisyklinga, lanksti, bet per daug jau lietuviška. Čia ne erezija, bet faktas. Moljero kalba – trumpučiukai žodžiai, užtat jis daug [...], juose labai glaudžiai sukaupiamas ypatingasai prancūzų *esprit*. Dėl žodžių trumpumo Moljero kalbos ritmas labai greitas, skubus, jo *esprit* – kaip žiežirbos. Tuo tarpu gražiojoj p. Čiurlionienės kalboj – žodžiai ilgi, ne kartą dingsta brangusai Moljero *esprit*, o kas svarbiausia – kalbos tempas, ritmika labai sulėtinta. Pasėkos tokios. Aktorius savo judesius turi derinti su žodžiais, kas mostas – žodis (palyg. *Wortgeste*) yra nedalomas vienumas. Kai žodžiai – ilgi, kalbos tempas – lėtas, aktorius negali vaidybos tempo pagreitinti. Negerai, kad Moljero pjesė vaidinama tokiu lėtu tempu, bet čia p. Dauguvietis, atrodo, nieku nekaltas: turėdamas tokį lėtą tekstą, jisk, ir geriausių norų vedamas, bau būtų galėjęs visą „mašineriją" greičiau paleisti. Čia kaltas gražus, bet ne visai teatrališkas pjesės vertimas.

Toliau nežinau, kas reikėtų kaltinti: ar režisierius, kad nekreipė tinkamo dėmesio, ar aktoriai režisieriaus neklausė, – dėl kalbos ritmikos. Buvo dvejopų scenų. Vietomis buvo scenų, kur buvo kalbama ritmiškai, ir atitinkamai ritmiškai judama – veikiama, ir šitos scenos buvo visai tvark[ingos]. Bet buvo vietų, kur jokios ritmikos visai nesilaikyta, – ir šitos vietos buvo – fe.

Kalbant apie atskirus aktorius, tenka turėti galvoj du spektakliu: premjerą ir spektaklį sausio 19 dieną su kiek pakeistu aktorių sąstatu. Premjeroj Tartiufą vaidino p. Jurgis Petrauskas, antrame spektakly – p. Kubertavičius. Kiek p. Petrauskas buvo geras Tartiufas, tiek p. Kubertavičius – netikęs. Apskritai atrodo, kad mūsų visuomenė, ypač gi spauda p. Petrausku per mažai tėra susidomėjusi – per mažai jį tėra įvertinusi. Jis ir iki Tartiufo pasireiškė visa pilnybe. Kiekviename moste, judesy, intonacijoj – taip giliai jaučiama stipri, išlaikyta individybė – tartiufiška, kaip ir reikia. Kai kas norėtų p. J. Petrauskui išmetinėti, kad

jis nebuvęs originalus, kad jis kažką ten kopijavęs. Tačiau tieji, kurie tokį priekaištą iškelia, turėtų žinoti, kad kopijavimas vaidybos mene iš viso nėra galimas. Kas to nežino, galėtų apie tai pasiskaityti Stanislavskio knygoj „Moja žiznj v iskusstvie". Jis sužinos, kodėl „kopijuojantis aktorius" scenoje niekuomet negali sudaryti išlaikytos individybės, kodėl tasai „aktorius" scenoje neišvengiamai turi prasmegti. Pergyvenimai nėra kopijuojami. P. Petrauskas Tartiufo asmenybę giliai pergyveno. Galima gal Tartiufą vaizduotis kitokį, bet ir p. Petrauskui tų pačių teisių neigti negalima. Jis sukūrė Tartiufą tokį, kokį jis vaizdavos, sukūrė gerai ir išlaikytai. P. J. Petrausko nuopelnai itin paaiškėja, kai palygini jo Tartiufą su p. Kubertavičiaus, kuris buvo visai bejėgis. Atrodo, p. Kubertavičiui Veličkos rolė („Patriotai") yra jo, kaip rusai sako, „koronnaja rolj", bet drauge yra ir jo giltinė, kuri jį smaugia. P. Kubertavičius Tartiufo rolėje davė tą pačią psichologinę struktūrą, kaip ir Veličkos, o tai jau yra labai prastas reikalas. Prie Veličkos pridėta dar šis tas iš Bekampio („Amerika pirty"), šis tas iš Skirgailos („Skirgaila"). Ypač nepakenčiami buvo p. Kubertavičiaus mostai ir ypatingas nelyginant žvengimas IV akto meilinimos scenoj. Tasai brutalus, antimeniškas rankų laužymas yra toks pigus provincijos vaidintojų aktorius, kad stačiai stebėtis reikia, kaipo toksai prityręs aktorius, koks yra p. Kubertavičius, galėjo paleisti *lazzi*! Pagaliau labai neigiamai atsiliepė ir stoka p. Kubertavičiaus Tartiufui reikalingos inteligencijos. Tuo jisai sumaigė seniai nusistovėjusią tradicinę Tartiufo psichologinę struktūrą. Tartiufas – tai ne Velička! Yra rolių, kurias p. Kubertavičius neblogai vaidina (pvz., Velička ir kt.), bet Tartiufo rolė jam yra nepakeliama, ir režisūros padaryta didelė klaida p. Kubertavičių šioje rolėje išleidžiant.

Dorinos rolę premjeroj vaidino p. Vosyliūtė, atlikusi ją tiek pat netinkamai, kiek ir p. Kubertavičius Tartiufo rolę antrame spektakly.

Dorina – tradicinė XVI–XVII amžių komedijos tarnaitė. Jos psichologinė struktūra labai gražiai yra išrutulota italų *commedia*

*dell'arte**, iš kur ir pats Moljeras bus šį tipą pasiėmęs. Tai yra pakankamai raiški asmenybė. Kraipyti jos pagrindinius bruožus yra stačiai neleistinas dalykas. Tuo tarpu p. Vosyliūtė vietoj tradicinės *La Servetta* padarė kažkokį Švobiškio Magdės tipą. Ji buvo tiek pat brutali ir storžieviška, kiek ir Barbės rolėje („Sudrumsta ramybė"). Šitokie dalykai Moljero pjesėj yra nepakenčiami. P. Dauguvietis, paleisdamas Marijonos rolėje p. Vosyliūtę, žymiai pakenkė savo darbui, sumažino savo nuopelną. Antrajame spektakly tą rolę vaidino p. Oškinaitė. Ji, matyti, buvo dar ne visai įsitraukusi į rolę, bet vaidino visai neblogai. Ji mitriai pagavo tradicinius *La Servetta* bruožus. Ji labai atitiko Moljero meniškam sumanymui.

Marijonos (Mariane) rolę premjeroje labai gražiai ir kukliai, su prideramu tai rolei naivumu, pravedė p. Žalinkevičaitė. P. Jurašūnaitė, vaidinusi tą pačią rolę antrame spektakly, nieku būdu negali lygintis su pirmąja aktore. Ji tam ir fizinių privalumų neturi. Ši rolė priklauso p. Žalinkevičaitei: ši aktorė šioj rolėj pas mus yra nepakeičiama.

Lygiai teismo anstolį vaidinęs premjeroj p. Petkūnas buvo žymiai geresnis už p. Tamaliūną, vaidinusį antrame spektakly. P. Sipavičius Damiso rolėje ir p. Dineika Valero rolėje vienodai padorūs, užtat ir vienodai bespalviai. Užtat geros ir varsotos buvo p. Vainiūnaitė Elmiros rolėje, p. Kurmytė M-me Pernelle rolėje, ir ypač geras buvo p. Juršys rezonieriaus Cléanto rolėje. Ir kostiumas, ir grimas (moljeriškas) gražiai tiko Cléanto asmeniui. Premjeroj p.p. Petrauskas, Juršys ir Žalinkevičaitė sudarė menišką centrą. Kiti arba juos papildė, arba jiems kenkė. Antrame spektakly p. Juršys pagreitino savo monologų tempą – buvo dar geresnis.

Kas liečia P. Stanulį, vaidinusį Orgono rolę (šią rolę vaidindavo patsai Moljeras), tai apie jį reikia dvejopai pasakyti. Kol jisai tyli, tai jis yra visai geras Orgonas, bet kai prabilsta – tai gyva bėda išeina: tikras lietuviškas Zarasų Tamošius, Švobiškio

* La Servetta: Gitta, Betta, Gneva, Nina etc.

Magdės kompanijonas. Kaipgi taip galima darkyti Moljero tipus, kuriuos pripažino visas kultūringas pasaulis! Kaipgi taip galima griauti Moljero teatrališkai menišką sumanymą, jo vieton nieko savo neduodant! Be to, p. Stanulis daugiausia „griešijo" iš visų aktorių, visai nesiskaitydamas nei su kalbos, nei su judesių ritmika. Koks reikalas taip daryti? Pagaliau pas p. Stanulį yra kažkoks įpratimas, pasiskolintas ar iš artistų mėgėjų, ar iš p. Vaičkaus, kuris jam labai kenkia. P. Stanulis labai mėgsta ne vietoj paleisti savo balsą. „Kalėdų giesmės" premjeroj nei iš šio, nei iš to pradėjo staugti, kad nors bėk iš teatro. Ši jo bloga maniera kartais atsiliepia ir Orgono rolėje.

Šiaipgi Moljero spektaklį, visumoj imant, tenka pripažinti reikšmingu įvykiu mūsų valstybinės dramos evoliucijoj. Jau prasideda spektakliai, paremti giliu menišku, teatrališku sumanymu. Toliau kartojant „Tartiufo" vaidinimus, tektų parinkti aktorius iš dalyvavusių pirmame ir antrame spektakly. Reikėtų gal, kad ir teatro direkcija uoliau dabotų spektaklio dalyvių sąstatą – kad tokios režisūros klaidos, kokios buvo padarytos dėl p.p. Vosyliūtės ir Kubertavičiaus, nebepasikartotų, o p. Stanulis reikėtų prižiūrėti, kad jis tvarkytų savo balsą ir Moljero „nelietuvintų".

Pone Dauguvieti! Jei Tamista rengsi kada savo benefisą, padaryk ne mažiau, kaip padarei Tartiufo pastatymui – nesigailėsi!

NETVARKA

Kaip žinoma, operos „M-me Butterfly" kompozitorius Puccini padarė didelę klaidą, įvesdamas tam tikras partijos vietas, kurias dainininkė turi atlikti laikydama rankose ar šalia savęs savo kūdikį.

Gyvas vaikas scenoj meno žvilgsniu yra stačiai neleistinas dalykas. Jisai nepasiduoda jokiai drausmei, jisai nevaidina. Nevaidina nei tiek, kiek pavieniui gali vaidinti butaforijos atskiras negyvas daiktas. Butaforijos daiktas, pritaikytas savo tikslui, bendros harmonijos nebeardo. Tuo tarpu vaikas scenoje gyvena savo nuosaviu gyvenimu – ne menišku. Vaikas scenoj yra taip pat neleistinas, kaip ir katės, šunes, viščiukai, arkliai... Teatras nėra cirkas, kuriame nesąmoningi objektai gali turėti lygių teisių su „sąmoningiausiais autoriais".

Todėl geresnieji režisieriai ir dainininkai Puccini'o paleistą nesąmonę koreguoja: veiksmo eigą taip sutvarko, kad kūdikis beveik visą laiką pasilieka užu scenos. Gera dainininkė Kuznecova, gastroliavusi Kaune ir labai gražiai atlikusi M-me Butterfly partiją, „kūdikį" sdenon įsinešė tik labai trumpai valandėlei. Ir tai buvo gražu, įspūdinga ir giliai meniška. Kuznecova davė įsidėmėtiną pavyzdį, kaip ši partija turėtų būti atliekama.

Sausio 22 d. mūsų teatre M-me Butterfly partiją dainavo p. Galaunienė. Nežinia kieno sumanymu, Puccini'o klaida buvo dar labiau pabrėžta. Ponia Galaunienė, rodos, net savo kūdikį

pasiėmė scenon, laikė jį scenoje nepakenčiamai ilgai, stengdamosi sudaryti kraštutiniausią natūralizmą.

Čia netenka minėti, kiek tai yra humaniška ir pedagogiška vaikas tampyti scenoje iki vėlyvos nakties: publikai nepatogu kištis į motinos reikalus su patarimais... Bet ir čia ponia Galaunienė nemaloniai perdeda: net du kartus, pasibaigus veiksmui, vaikutis buvo priverstas kloniotis publikai už „vaidybą". Kažkaip skaudu žiūrėt į vaikutį.

Meno žvilgsniu, p. Galaunienė su savo natūralizmu pasiekė nonsenso. Dramatingiausioj vietoj motina kankinasi, verkia sukniubusi... Kūdikiui gaila motinos, susigriaudena ir jis – motiną grakščiai, mylėdamas, kūdikiškai glosto, glaudžia. Tačiau publikoj – garsus juokas per visas eiles. Čia anaiptol netenka kaltinti publikos, kam ji „dramatiškas vietas" juokais paverčia. Čia kaltas tiktai p. Galaunienės neišmintingas natūralizmas, kuris savo antimeniškumu jukdo publiką.

Kiek vėliau – motina palieka kūdikį sėdėti, pati pasitraukia kiek nuošaliau „dramatišką posmą" toliau varyti. Pasilikęs besėdįs vaikutis tai nosikę pakrapšto, tai išmėtytomis gėlėmis pažaidžia – ir vėl garsus juokas per visas publikos eiles. Kad ir kažkaip aktorė gerai vaidintų, kūdikio „scenos" vaidinimą vis tiek nepataisomai sugadintų. Šitokiu momentu publikai jau neberūpi nei aktorė, nei jos muzikalinė partija, o tiktai baisu, kad šit vaikutis sušuks: „Mama!" – ir paprašys tokių dalykų, kurie vaikams dažnai pasitaiko...

P. Galaunienė šiuo savo nelaimingu prasimanymu vaizdingiausiai parodė, kokia yra nesąmonė natūralizmas teatre – dėku jai už tai. Užtat yra būtinas reikalas, kad p. Galaunienė liautųsi tokiais „šposais" kėlusi vaidinimo metu netvarką. Bent savo vaikučio pasigailėtų.

Būtų pravartu, kad režisūra ar direkcija daugiau kreiptų dėmesio į atskirus aktorius ir neleistų iš teatro daryti cirką.

„TIKĖJIMO TRAGEDIJA"

Rolland'o pjesė „Šv. Liudas" Valstybiniame teatre pavadinta tikėjimo tragedija. Ar teisingas šis pavadinimas? Ar tiksliai „tragizmas" scenoje reljefinamas? Ar „Tikėjimo tragedija" tegali būti išimtinai religinė, ar yra tipiška „lesedrama", – pasiskaitymui, ne vaidinimui. Ją vaidinant galėtų būti dvi išeitys. Viena – pjesę iš pagrindo perdirbti, pritaikyti mūsų dienų scenos reikalavimams. Bet tuomet „Šv. Liudas" – pjesė – būtų nebe Rolland"o, bet režisieriaus. Antra išeitis – atsisakyti teatralinio sumanymo, pasitenkinti pjesės plastine interpretacija – vaidinti pjesę tokią, kokia ji yra. Užtat šiuo atveju pjesė tenka taip interpretuoti, kaip to norėjo pats autorius, ir režisieriaus uždavinys yra daugiau literatinis negu teatralinis.

Mūsų režisierius p. Dauguvietis iš Rolland'o [pjesės] „Šv. Liudas" padarė grynai religinę tikėjimo tragediją, nors ir yra gana didelio skirtumo tarp šv. Liudo asmens pagrindinės tradicijos pirmame ir antrame aktorių sąstate (pjesę vaidina du aktorių sąstatu).

Pačiam Rolland'ui „Šv. Liudas" anaiptol nėra grynai religinė „tikėjimo tragedija". Šią pjesę jis parašė bene 1893 (ar 1894) m. Tuomet ji jam dar nebuvo „tikėjimo tragedija". Tiktai 1913 metais jis išleidžia savo jaunatvės kelias dramas atskiru rinkiniu, pavadinęs *Les Tragédies de la Foi.* Pats autorius pjesę pradėjo interpretuoti kaip tikėjimo tragediją tiktai dvidešimčiai metų praslinkus nuo jos parašymo. Kokios rūšies tasai tikėjimas ir jo tragizmas – nurodo antroji rinkinio pjesė „Aërt" (parašyta

1894–1895 [m.], 1913 metais įdėta tan pačian rinkin drauge su „St.-Louis") Pjesė „Aërt" – jau nieko bendra su religiniais motyvais nebeturi, tai yra grynai pasauliško turinio pjesė, pagrįsta (siužeto atžvilgiu) patriotiškais motyvais. Ir šią pjesę Rolland atkakliai vadina tikėjimo tragedija, ir galas! Ir šis faktas meta šiek tiek šviesos į Rolland"o „tikėjimo tragedijos" esmę. Ir toji esmė stojas pilnoj raiškumoj, kai mes į „Šv. Liudą" pažvelgiame kaip į visos Rolland"o kūrybos bei ideologijos funkciją.

Romain Rolland'o idealizmas yra išaugęs 1772 m. prancūzų vokiečių karo pašvaistėje. Prancūzai karą pralaimėjo, – geresnieji prancūzų tautos sūnūs rūpinas liūdinčią dėl pralaimėjimo tautą nuraminti. Vieni jų eina amžiais praktikuotu keliu: tai kas, kad mes karą šiandie pralaimėjom, rytoj mes jį laimėsim! Jis šiais motyvais ramino liūdinčią tautą ir ruošėsi tiems įvykiams, kurie pratrūko 1914 m. Romain Rolland su saujele savo bendraminčių norėjo tautą paguosti kitokiu idealizmu. Jis visą savo gyvenimą skelbė tokį idealizmą, kuris duotų galėjimo išvengti 1914 m. įvykių.

Kaip pralaimėjusią tautą benuraminti? Tauta, pralaimėjusi fizinę kovą, turi sukurti tokias dvasines didybes, pralaimėjimas pažadina ją į tokią dvasios aukštybę, kad visas materialinis pralaimėjimas atrodo visai menkniekis. Ir šitokius pralaimėjusius fizinę kovą ir iškilusius į dvasios aukštybes Romain Rolland ir vaizduoja kaip *nugalėtus nugalėtojus*. Ši pagrindinė Rolland'o idėja tiek persunkia visus jo kūrinius, kad pasidaro net stačiai įkyri, jo kūriniams uždeda kažkokį atkaklios tendencijos atspalvį. Užtat ir turint šitokį ar tokį reikalą su Romain Rolland'u nesiskaityti su šia idėja nėra galima. Tai yra raktas į visas Rolland'o kūrybos paslaptis. Šia idėja pagrendžiamas ir savaimingasai Rolland'o idealizmas. Geriausias Rolland'o biografas Stefan Zweig apibūdina jo idealizmą:

Rolland'o idealizmas yra idealizmas be jokių konkrečių idealų, tikslas jam visuomet yra tiktai proga, esmę sudaro stebuklingasai *įsitikėjimas*, kuris surenka liaudį kryžiaus žygiui į Rytų žemę, pašaukia tūkstančius dėl tėvynės numirti... Jeigu visi šie

pirmieji, šie per anksti atėję herojai savo tikslo nepasiekia, jeigu Liudas šventasai miršta Jeruzalės nepasiekęs, Aërt iš vergovės į mirties amžiną laisvę ištrūksta, žirondistus sumala minios kumščiai, visa tai nereiškia nusivylimo: visi jie savo dūšioj trumpą laiką yra nugalėtojai. Jie turi tikrą tikėjimą, tikėjimą be jokios vilties įkūnyti idėją šiame pasaulyje...

Savo tikėjimo dramose Romain Rolland nori atvaizduoti paslaptingąją tikėjimo srovę *(courant de foi)*, kai įkvėpimas apima, kaip mišką gaisras, visą liaudį, visą tautą, kur mintis staiga iš galvos į galvą šokinėja, tūkstančius įtraukdama į beprotystės audrą... Vis viena kuriai idėjai pasiekti šitos sielos dega, – ar kaip Liudas šventasai dėl švento grabo ir Kristaus karalystės, ar kaip Aërtas dėl tėvynės, ar kaip žirondistai dėl laisvės...

Romain Rolland, būdamas gilus menininkas, yra drauge ir mokslininkas, istorikas. Prancūzų istorijos iš jo galima pasimokyti. Naudodamas istorinius asmenis bei įvykius literatūros kūriniams, jis pasilieka ištikimas jų istorinei dvasiai. Paviršutiniškai – jis tuos įvykius, žinoma, kondensuoja – kitaip ir būti negali. Tačiau jų kondensavimas gal dar raiškiau pabrėžia įvykio ar asmens esmę.

Romain Rolland'o Liudas šventasai yra istoriškas asmuo ne tiktai vardu, bet ir charakteriu.

Louis IX, Prancūzijos karalius, buvo įžymus valdovas ne vien savo šventumu. Gal tasai šventumas buvo greičiau funkcija kitų jo charakterio savybių. Būdamas savo gadynėj bene labiausiai apsišvietęs žmogus, jis buvo nepaprastai teisingas, nepaprastai stiprios valios žmogus. Net toksai prancūzų Platonovas – Charles Bémont pabrėžia, kad jo pamaldumą sulaikydavo gyvenimo, *ištisai pašvęsto veiksmui*, praktiška nuovoka: *homme fait, il devint un chevalier accompli.*

Ne savo maldomis Liudas šventasai išplėtė prancūzų valstybės teritoriją, bet panaudodamas fizinę jėgą, karo žygiais. Ne dėl Liudo IX pamaldumo lenkės kiti didieji tų laikų Europos valdovai, bet dėl to, kad jie buvo priversti nusilenkti. Ne davatkiškais švebeldžiavimais, vulgariškai tariant, surietė jisai ožio

ragan nepaklusnią, anarchistinės nuotaikos bajoriją, priversdamas ją nusilenkti tvarkai ir įstatymams ir naudingą darbą dirbti, – jis to pasiekė todėl, kad bajorija bijojo jo rankos, kuri, reikalui esant, mokėjo būti labai sunki. Sutvarkė įstatymų reikalą, pagrindė prancūzų valstybės didybę teisėtumo pagrindais anaiptol ne kryžiumi susidėjęs rankas. Apskritai juk Liudas IX yra žinomas kaip ypatingai judrus monarchas, nepaprastai stiprios valios, užkietėjęs savo pasiryžime, visą savo gyvenimą praleidęs aktingiausioj darbuotėj. Jei jis buvo giliai tikintis ir pamaldus valdovas, tai dar visai nereiškia, kad jis būtų buvęs lepšė. Jis buvo teisingas, bet jis mokėjo būti ir labai griežtas, mokėjo priversti jo valiai nusilenkti – anaiptol ne dėl šventumo. Jis buvo riteris – gražiaja ir visa žodžio prasme.

Romain Rolland'o sukurtas šv. Liudo portretas pilnutinai atitinka istoriškam viešpačiui. Rolland'as paėmė, žinoma, ne visą Liudą IX, visą jo pilnumą, bet, taip sakant, nelyginant ištrauką. Rolland'ui svarbu buvo ne istorinė vaizdo pilnybė, jam rūpėjo istorinės aplinkybės panaudoti – mylimąją idėją dar ir dar kartą įkūnyti: nugalėtas, ir vis tiktai iš esmės, dūšios gilumoj – nugalėtojas. Tad Liudo šventojo religingumas – Romain Rolland'ui tėra tiktai priemonė visai ireliginei idėjai formuoti.

Šitokia istorinė bei literatinė premisa sudaro gana aiškią bazę, kurioje šv. Liudvikas ir mūsiškėj Valstybinėj scenoj turėtų ir privalėtų pasireikšti.

„Šv. Liudas", pjesė, mūsų teatre eina dviejuose aktorių sąstatuose. Vieno sąstato aktorius, vaidinąs Liudviką, padarė ne kietabūdį, ekspansyvišką valdovą fanatiką, bet kažką panašaus lyg į davatką, lyg į zitietę. Kalbamojo sąstato šv. Liudas užsigrimavo kažkaip ironingai, kai kuriuos bruožus padarydamas tokius, kad jie primintų Kristaus vardą. Aktorius savo bernautinį balsą padarė tokį saldų, tokį mielą, tokį nusususį, kad juo pasauly gal tiktai vienos lepšės tegalėtų kalbėti. Šitoje interpretacijoje šv. Liudvikas padarytas toks bejėgis ir bevalis, kad stačiai nenuprantama, kaip jis nors vieną dieną galėtų Prancūzijos soste išsilaikyti – ir dar anaisiais žiauriais laikais! Šitoksai

Liudas IX į kryžiaus karą vargu bau ir už ausų tempiamas iškeliautų.

Ir žmonės jį galėtų sekti, jei jie būtų tiktai davatkos ir, be to, dar savo smegenų neturėtų. Scena, kurioj šv. Liudas savo žvilgsniu, savo vidaus galia sunaikina Gotjė – scena, kuri, einant Rolland'o intencija, turėtų būti ypatingai stipri, – šio aktoriaus interpretacijoj išeina kaip kažkokia psichologinė nesąmonė: ko gi tas Gotjė vaitoja, ko jis sugriuvęs raitosi, jeigu iš švento Liudo personifikuotos neurastenijos vaizdas teplaukia?! Ši šv. Liudviko interpretacija buvo žemiau visokios kritikos, aktorius tokioms rolėms visai nepasiruošęs.

Šlykštus saldumas (kurio pavidalu norėta duoti šventumas) stačiai erzina. Stačiai pikta, kaip profanuojama ir Rolland'o kūrinys, ir garbingasai istorijos asmuo!

Kitame sąstate vaidina šv. Liudą kitas asmuo.

Lygiai ir kitame sąstate iš švento Liudo laukta daug jau ko. Šv. Liudo padilęs entuziazmas, tikybinis fanatizmas, neaptvertas širdies gerumas ir būdo griežtumas – visi šie pagrindiniai šv. Liudo ir antrame interpretavime nebuvo tokie, koksai norėtųs šis asmuo įsivaizduoti. Tačiau antrojoj interpretacijoj ir labai daug duota.

Iš pat pradžių pasirodo šv. Liudvikas kažkoks keistas žmogus. Paprastas, kaip visi, ir vis tiktai jo akyse kažkas yra nepaprasta. Jo žvilgsny, jo veide – kažkas pražūtingo. Juo konkrečiau rutulojas scenoje jo asmuo, juo raiškiau jis pasireiškia savo darbais, skaidresnis jo siekimas, – juo raiškesnis ir lemtingasai pradas jo asmeny. Šiems, kurie negali viduje pakilti, kurie nemoka savyje kilnybe džiaugtis, jisai neša beveik prakeikimą .

Antras „šv. Liudo" – vaidila – interpretatorius nedavė istorinio asmens pilnybės, bet užtat davė Romain Rolland"o sukurtą asmenį, – įgyvendino tą istorinį siluetą, kurį aštriomis linijomis apvedė Rolland'as. Jame spindėjo ir Rolland'o idealizmas, – tiek subtelingai jo veikale išreikštas, tiek inteligencijos reikalaujantis iš aktoriaus. Idealizmas, kurie ir pas Rolland'ą ir gyvenime yra drauge ir palaima, ir prakeikimas, kuris iš tikrųjų yra tikėjimo tragedija.

STRAZDŲ VESTUVĖS

1. K. ir J. Strazdų sumanymas atvaizduoti scenoj lietuviškas vestuves įdomiu mūsų tautinės kultūros klausimu. Įscenizuotosios „vestuvės" ir vieną, ir antrą kartą pririnko pilną teatrą publikos, kuri scenos veiksmą skambiu pritarimu lydėjo. Ir spaudoj, neminint bevardžių recenzentų, net Paparonis, net Vaižgantas entuziastiškai atsiliepė apie „Vestuvių" spektaklį. Paparonis, Vaižgantas – nėra tokie vardai, su kurių rekomendacija mūsų meno srity būtų galima nesiskaityti.

Tačiau, jeigu apskritai kuriai nors painesnei padėčiai paaiškinti entuziazmas maža ką gelbsti, tai kultūros klausimams spręsti entuziazmas yra visai nepatikimas talkininkas. Todėl nereikėtų daryti negerų išvadų, jei svarstant šį kultūros klausimą kiti ir nesileistų į savaime suprantamų pagyrimų linksniavimą.

2. Nuo kažkurio laiko imta skelbti, kad mūsų senybinėse vestuvių apeigose labai daug esą dramatinio elemento. Tik tasai dramatinis elementas ne tuose pačiuose vestuvių ceremonijų daviniuose yra įžiūrimas. Paparonis, tarp kitko, sako: „lietuviškų vestuvių apeigos tiek turi dramatinio elemento ir tiek gražios nuotaikos, kad ėmęs gyvai kopijuok ištisus dialogus" (*Rytas*, 1927 m. geg. 23 d.). O prof. M. Biržiška sako:

> Visos apeigos su dainomis padaro lyg vestuvių dramą keliolikos veiksmų – skyrių, pradedant „pažintuvėmis" ir „piršlybomis", baigiant „sugrąžtais". Šios dramos vyriausi veikėjai yra jaunikis – vedys su sevo draugais, piršliu, svotais ir t.t. iš vienos pusės, ir jaunoji – nuotaka su savo draugėmis

ir t.t. iš antros; tatai lyg du, vienas antram priešingu, su vienas antru kovojančiu, besivaržančiu būriu. Toji kova yra čia vyriausias dramos veiksmo pagrindas... („Dainos keliais", p. 69)

Vadinas, Paparonis vestuvių dramatinį elementą jungia su dialogu, o prof. M. Biržiška su tam tikra kovos pradžiodala.

Šie sumetimai yra reikalingi papildymo ir paaiškinimo. Juo labiau kad čia ne visai aiškiu terminu – „dramatinis elementas" norima apibūdinti tai, kas turėtų būti apibūdinama – „teatralinis elementas".

Dialogas nėra dar kokia nors dramos ar teatro privilegija. Dialogas esti ir prie arbatos stiklo, ir Laisvės alėjoj, ir kur norite. Gyvenimiškuose dialoguose įžiūrint dramatinį elementą nėra prasmės užvesti atskirą bylą epie vestuves. Lygiai vargu bau būtų pakankamai teisinga vestuvių teatralinį (dramatinį) elementą sukaupti vestuvinės kovos prade. Daug gyvenime vyksta įvairių kovų, ir dar kokių smarkių dialogų palydimų, – ar visur tenai yra teatralinių (dramatinių) elementų? Pavyzdžiui, prancūzų parlamentas. Tenai nuolat vyksta kova, ir dar kokia – su stiklinėmis, su rašalinėmis! Eina irgi monologai, kartais visai padoriai deklamuojami, eina dialogai, eina ypatingai „dramatinėse" vietose net „choro" partijos. Ir kas kartą iš anksto maždaug yra žinoma, kas monologus sakys, kas choru giedos, koks bus dialogų turinys. Žino ir patys kalbėtojai, žino ir publika, kartais labai gausiai susirenkanti pasižiūrėti įdomaus reginio. Tad prancūzų parlamento praktikoj – ar ne daugiau „dramatinio" elemento negu mūsų vestuvėse? Tačiau juk niekam dar neatėjo į galvą iš prancūzų parlamento padaryti teatralinį spektaklį. Anglų parlamente vyksta tas pat vaizdas, kaip ir prancūzų, bet anglai naudoja dar ir kitokias, ypatingas ceremonijas. Pavyzdžiui, pradedant parlamento sesiją, eina apžiūrėti rūsių, ar tenai nėra kartais parako prikrauta. Ir žino, kad ten parako nėra, ir vis dėlto jo ieško. Teisingiau: nuduoda, kad ieško. Kitaip sakant, *vaidina*. Šitokios rūšies ceremonijos (ne dialogas, ne kova!), drauge dar ypatingi drabužiai

ir grimas ir sudaro anglų parlamente teatralinį (dramatinį) elementą.

Tačiau ir anglų parlamento niekas į sceną nevelka. Vieno kito teatralinio elemento esimas dar neduoda tokios medžiagos, iš kurios būtų galima sudaryti spektaklis. Jei seniau „Vilkolakis" ir išvilkdavo scenon Tarybą, tai anaiptol ne teatralinių uždavinių siekdamas. Reikia, kad nors atskirus teatralinius elementus sujungtų meniškan tiksluman, išlaikyton vienumon. Gi ir elinų „falaforų ceremonijos" ne iš karto pavirto komedija. Komedija pradėjo atsirasti tuomet, kai falaforų apeigoms ėmė vadovauti profesionalai specialistai „komedininkai", „šposininkai", „štukoriai" ir t.t., kurie visas apeigas tvarkė sulig tam tikro plano, siekdami ir tam tikro estetinio efekto. (Apie tragediją – kita kalba.)

Šie pavyzdžiai parodo, kiek tektų atsargiai elgtis „bedramatinant" vestuves, begabenant apeigas į sceną, beieškant apeigose „dramatinių" elementų.

3. Mūsų sodžiaus vestuvių apeigos, kaip iš dalies parodė ir Strazdų sumanymas, teikia labai įvairios ir nelygios medžiagos. Metant net labai paviršutinį žvilgsnį, teikiamojoj medžiagoj galima sumesti keletą grupių. Visų pirma – vestuvių dalyvių žvilgsniu:

a) Iškilmių kaltininkai: jaunoji–jaunasai (jaunavedžiai). Atsižiūrint jų gyvenimo momento, jiems kuo mažiausia rūpi apeigų teatralinis elementas. Pažintuvės, piršlybos, „pamylėjimas", tėvų pritarimas – čia jau grynai gyvenimiški reikalai. Didžioj daugumoj atvejų – pirmą kartą veda, pirmą kartą už vyro eina. Kur čia kokias „komedijas" krėsti, kai iš džiaugsmo širdis šokinėja arba kai iš baimės kinkos dreba. Jaunieji į „ceremonijas" įsileidžia tiktai po sutuoktuvių, kai kurios „ceremonijos", kuriose dalyvauja jaunieji, atliekamos prieš sutuoktuves, yra bendra gyvenimiška simbolika.

Jaunojo–jaunosios grupės (prie šios grupės tektų priskirti jaunųjų tėvus ir kitus artimiausius gimines, kurie yra betarpiškai suinteresuoti jaunųjų likimu) apeigose dalyvavimo savybės

itin aiškėja, palyginant jas su kitų dalyvių savybėmis, pirmoj eilėj – su specialistų grupe.

b) Specialistų grupė – piršlys, kvieslys, teisėjas, visos svočios... Šios grupės asmenų pareigose – kuo daugiausia teatralinių elementų. Čia jau gyvenime vyksta vaidyba, nudavimas. Teisėjo asmuo – visai vaidybinis. Kvieslys drožia „oratorijas" – dažnai iš anksto parengtas, ilgamečių tradicijų nustatytas, bent formos žvilgsniu. Čia veikia ir kūrybinė improvizacija, ir mimika, čia turi didelės reikšmės ir kostiumas. Kalba, mimika, kostiumas ("papuošalai"), be savo tiesioginio tikslo, nori sudaryti dar tam tikro efekto, padaryti į žiūrovus – klausytojus tam tikro įspūdžio, net estetinio.

Piršlys, kvieslys, teisėjas – paprastai esti asmens, turį lankstų liežuvį, žmonės, savo pasiimtose pareigose gerai nusimaną, prityrę. Lygiai prityrusios yra ir visos svočios, kurių pareigos yra labai vaidybinės ir kurių Strazdai savo darbe beveik visai neparodė. Apie jaunuosius anaiptol netektų pasakyti, kad jie specialistai vesti, tuo tarpu ši grupė – specialistai vesdinti. Tai yra teatralingiausia grupė iš visų vestuvėse dalyvaujančių asmenų.

c) Pereinamoji grupė – svotai, pamergiai, kraičvežiai...

Ši grupė savo padėtimi, savo pareigų savybėmis užima maždaug vidurį tarp *a* ir *b* grupių.

d) Profesionalų grupė. Jokios vestuvės neapsieina be muzikantų. Bet jie vestuvių vaidyboj (=apeigose) nedalyvauja. Jų tikslas kitoks: atsigerti, pavalgyti, pasipelnyti.

e) Publika. Senybinėse vestuvėse susirinkdavo kaimo piemenys, vaikai, pusberniai, sustodavo pagal pečių ir sienas ir žiūrėdavo, ką daro suaugusieji. Šios grupės dalyvavimas vestuvėse išsibaigdavo pabertų saldainių-pyragų rinkimu.

Ši vestuvių dalyvių klasifikacija nepretenduoja būti tiksli ir išsami, – ji tik pabrėžia vestuvių dalyvių pareigų bei vaidmenų skirtingumą.

Lygiai skirtinga vestuvių teikiama medžiaga ir pačių apeigų žvilgsniu. Čia patys Strazdai parodė įvairiaspalvės medžiagos.

a) Senybinės apeigos. Apeigų, dvelkiančių žila senove, Strazdų vestuvėse buvo kelių rūšių, kurios naudojos vienodomis teisėmis.

aa) Gryna magija. Itin raiškus magijos elementas toje scenoje, kur puode uždegė ugnį ir pašoko ratą aplink jaunosios kėdę mergvakary. Einant senybine magija, mergelė ištekėdama baigia savo seną gyvenimą – *numiršta*, o susituokusi su vyru – pradeda naują gyvenimą, *naujai gimsta*. Todėl tai jaunoji apsiaučiama baltu nuometu (=grabo drobulė), todėl tai numirdama jinai turi visų nedorybių nusivalyti. Krikščionė nuotaka eina išpažinties – nusivalo, seniau nusivalydavo su magijos, ugnies pagalba. Pašoko su ugnim aplink kėdę – apvestas magiškas apsivalymo ratas, daugiau jokia negerovė nebeįsiskverbs!

bb) Magija-simbolika. Simbolika irgi ne vienalypė. Vestuvių apeigose yra dvi jos pagrindinės formos: erotinė ir „gaspadoriška". Pavyzdžiui, kai jaunosios vainikėlį įsiuva į jaunosios pasoginę „padušką" – erotinė simbolika, savo esme primenanti falaforų linksmybes. Kai jaunoji atvyksta į šešiurą – jai įteikiama „pečiaus raktai" arba ji pjauna rugius iš duonos kepalo, kulia, sėja grūdus kieme – tai čia jau tipiška „gaspadoriška" simbolika, kurios magiška kilmė nėra abejotina.

b) Naujadarai, – improvizacija, arba teatrališku vardu *lazzi*.

Čia jau visai kitokios rūšies apeigos, negu minėtosios *a* grupėj. Pavyzdžiui, po sutuoktuvių (pas Strazdus) kvieslys įteikia jauniesiems šiaudų ir lėlę su atitinkamais linkėjimais. Ši „ceremonija" yra tokios pat prigimties, kaip ir būdavo prieš karą, kai „novobrancai" žydams langus daužydavo. Šitokių „ceremonijų" kiekvienas pusbernis kiekvieną momentą gali pramanyti kiek tik reikia, ir jos visos bus lygiai tvarkoj, kaip ir netvarkoj. Aiškus dalykas, *lazzi* yra visai kitokios prigimties reikalas negu magiškos-simboliškos apeigos. Arba vėl: pinigų rinkimas – greičiau priklauso prie *lazzi* negu prie senybinių apeigų. Pinigų rinkimas yra charakteringas slavų vestuvių apeigoms (pvz., ukrainiečių), mūsų vestuvėms – jis nėra charakteringas. Šis reikalas ne veltui net į dainą nepateko. Kitur pinigus ima rinkti ir

sumeta, kai išgeria visą degtinę ir dar nori daugiau. Ne be reikalo seniau šitokią rinkliavą net rusišku žodžiu vadindavo: „skladku" (pvz., XIX šimtm. pabaigoj Krinčino parapijoj).

c) Apeigos iškrikėlės. Strazdų vestuvėse parodyta: prieš išvažiuosiant jaunajai į bažnyčią, į sutuoktuves (=„šliūbą"), atvyksta int ją pasiuntinys nuo jaunikio. Šis pasiuntinys atnešė „rūtelių vainikėlį" ir jaunikio vardu prašo jaunosios priimti. Jaunoji vainiką priima ir duoda pasiuntiniui rankšluostį (ar stuomenis). Iš kur šitokia „apeiga" atsirado? Ar ją vienas Strazdų pramanė norėdamas pailiustruoti dainą, ar jau tokią iš gyvenimo nurašė? Čia glūdi kažin koks nesusipratimas. Greičiausia bus blogai pailiustruota blogai suprasta daina. Yra mums nemaža dainų, kuriose jaunamartė gailis vainikėlio. Jai pasiūlo vainikėlį ne kartą motulė, brolis, seselė, bet ji jau atsisako toliau vainikėlį bedėvėti. Toks yra dainos motyvas: jis dainuoja įvykius po vestuvių. Vainikėlio teikimas iš jaunikio pusės prieš sutuoktuves apeigų simbolikos žvilgsniu yra aiški nesąmonė. Jeigu Strazdas šios „apeigos" nepramanė, jei ją „nurašė" iš gyvenimo, tai ji vaizdžiai pailiustruoja apeigų iškrikimą.

Berods savaime suprantama, kad visos trys čia paminėtos apeigų grupės yra labai nelygios vertės; jų svoris, santykiuose su visuma, yra labai nevienodas. Ar jos gali lygiagrečiai eiti vestuvių apeigose scenoje? Ar šitokios apeigos gali eiti vienodomis teisėmis scenoje su natūralinėmis scenomis, su muzikantais, pavyzdžiui?* Kokiu būdu galima šitokia margaspalvė medžiaga sulipdyti vienumon? Kitais žodžiais tariant, kaip yra galima vestuvių apeigos pakelti scenon – kokios prasmės jos tenai negali turėti?

4. Gerbiamasai J. Strazdas prieš „Vestuvių" spektaklį buvo tiek malonus – paaiškino man asmeniškai tuos uždavinius, kurių jis siekė. Jeigu aš būsiu jį tiksliai supratęs, tai jis pabrėžė,

* „Labanorų dūda" yra pagarsinta kaip lietuvių tautinis instrumentas. Tačiau pravartu būtų patirti, kada pas mus ji atsirado. *1546 m. Strassburge* išleistoj knygutėj *Hieronymus Bock, Kräuterbucho* iliustracijose šis instrumentas jau yra atvaizduotas. Juo groja, valstiečiai šoka ratu aplink liepą. (*Aut.*)

kad jo uždavinys buvęs anaiptol ne teatralinis: jis greičiau norėjęs duoti etnografišką vestuvių vaizdą.

Jis norėjęs parodyti vestuves tokias, kokios jos vyksta sodžiuj. Kitais žodžiais tariant, jo uždavinys buvo ne meniško, bet moksliško pobūdžio. Vadinas, jis norėjo duoti vestuvių rekonstrukciją. Norint įvertinti darbas, svarbu žinoti tas tikslas, kurio autorius siekė!

Siekiant šitokio moksliško tikslo, tektų tai daryti prisilaikant kurio nors moksliško metodo. Lengviausias būdas – tai rekonstruoti kurį nors matytą vestuvių faktą su visomis tose vestuvėse ceremonijomis. Rekonstruoti kokio nors Balbieriškio Barabošiaus vestuves su visomis smulkmenomis – tai ir būtų gamtos tikslus etnografiškas davinys. Jis tiktų kiekvienam kultūros ar etnografijos muziejui. Šitokios lietuviškos vestuvės būtų individualizuotos, su visomis Balbieriškiui ir Barabošiui charakteringomis savybėmis. Šitokios individualizuotos vestuvės, jeigu jos yra tipiškos, galėtų būti ir kitoms tos apylinkės ir to paties laikotarpio vestuvėms pavyzdys.

Antras kelias, kuriuo būtų galima nueiti, – tai, pasakytau, sintetinės rekonstrukcijos kelias. Kaip abstraktuojama kurios tautos atskirų individų būdo savybės ir iš abstraktuotų savybių sudaroma tautinis būdas, taip pat būtų galima gal ir abstraktuoti vestuvinių apeigų savybės ir iš jų sudaryti tipiškas vestuvių apeigas. Šitokia rekonstrukcija būtų laisvesnė nuo lokalinių bei temporalinių elementų, nes joje turėtų būti išvengta visa to, kas yra individualu, kas yra pripuolama, atsitiktina, joje turėtų būti sukaupta visa, kas yra bendra, tipiška. Tai būtų jau nebe rekonstrukcija, būtų greičiau konstrukcija, neišvengiamai schematiška, negyva, bet užtat apimanti platesnį laikotarpį ir horizontą. Galima sukonstruoti suvalkiečių, biržiečių, veliuoniškių vestuves arba XIX šimtmečio pabaigos, XX šimtmečio pradžios ir t. t. Tokie yra moksliški keliai.

K. ir J. Strazdai savo sumanyme nei vieno, nei antro kelio nepasirinko. Jų sumanymas, matyti, ir pretenzijų neturi būti melodingas. Prirankiojo iš įvairių dainų vestuvinių motyvų ir

prikombinavo jiems plastiškų iliustracijų – su muzika ir šokiais. Jau *a priori* būtų galima spręsti, kad, mokslo žvilgsniu, Strazdų sumanymas nebus pavykęs. Įvairiaspalvė vestuvių medžiaga nebus tiksliai suorganizuota. Strazdų perkeltoji scenon medžiaga ir marga, ir nesuderinta. Nebuvo nei individualizuotų, nei tipiškų vestuvių. Ir toli gražu scenoj nesidėjo viskas taip, kaip tai galėtų būti gyvenime. Ir skirtumą sudarė ne aktorių „rolių" nemokėjimas, bet sumanymo klaidingumas. Gyvenime niekur, pavyzdžiui, dainų rečitatyvu nekalba, – jas visuomet dainuoja. Dainų užrašinėtojai net nuolat skundžias, kad dainininkai nemoka pasakyti dainos nedainuodami. Tuo tarpu J. Strazdas privertė savo aktorius deklamuoti dainas, kaip kokias rašytąsias eiles. Čia jau dviguba klaida. Deklamuojant dainą, atitraukiant žodžius nuo melodijos, užmušama daina, nes dainos gyvybė, dainos entelechija glūdi jos melodijoj, nes daina gyva tiktai dainuojama. Užmušti dainą ir paskui falšyvai ją iliustruoti – du kartu falšyvas darbas. Jis toli išeina iš moksliško uždavinio rėmų. Panašiai pasielgė J. Strazdas ir su kitais elementais.

Muzikontai, kadrilio šokėjai buvo parodyti tokie, kuriuos būtų galima kaip nors užmarinuoti ar spirite išdžiovinti ir padėti pas prof. Volterį į muziejų su parašu: „Muzikontai. Kadrilio šokėjai. 1927 m. geg. 18 d. Veršvų kaimas, 3 kilom[etrai] nuo Kauno". Tai būtų normalus indėlis į etnografinį muziejų. Bet čia J. Strazdo duotoji etnografiška medžiaga ir pasibaigė. Jaunoji, pavyzdžiui, jau su etnografija nieko bendra nebeturėjo. Tai buvo su labai didelėmis artistės pretenzijomis nemokanti savo rolės valdintoja-mėgėja. Jei čia galėtų būti kalba apie etnografiją, tai jaunosios vaidintoja tiktų ne vestuvių apeigoms iliustruoti, bet tam tikros rūšies vaidintojams mėgėjams konservuoti. Muzikantas, luošas, su basetlija, ir jaunoji – du priešingu poliu, kuriuos skiria kiti vestuvių dalyviai. Muzikontai, šokėjai – indėlis į muziejų, o kiti reikėtų fuchteliu persijoti ir nukratyti nuo jų dirbtinį meniškumą ir pretenzijas.

Kodėl vietoj etnografiško natūralizmo scenon paleista figūros, visais žvilgsniais primenančios marionetes? Ar todėl, kad

„artistai" buvo nesusigiedoję, savo rolių nemokėjo, nežinojo, kam jie scenoj reikalingi? Aišku, ne todėl. Čia kaltas iniciatorių sumanymas. Deklamuoti dainą privertė iniciatoriai. Jie patys pakišė ir orkestrą po scena, jie sukombinavo ir kažką *à la* baletas, – išleido scenon mergičkų pulką su žaliais perregimais sijonaičiais ir palšom pančiakom. Šie daviniai, kaip ir daugelis kitų, vaizdžiai parodo, kad J. Strazdas vis dėlto nesiekė moksliško tikslo. Jei būtų siekęs, – šitokių dalykų nebūtų prasimanęs. Jei jis moksliško tikslo nesiekė, tai netenka ir jo darbo mokslo žvilgsniu vertinti, nors šiuo atveju apie Strazdų nuopelnus maža kas teigiama tektų pasakyti.

Baletas, orkestras, deklamacija, grimas, „vaidyba", rampos šviesos, butaforija ir t.t. – vis tai yra tokie dalykai, kurie parodo, kad Strazdų siekta tam tikro meniško teatralinio tikslo.

5. Meno žvilgsniu apie Strazdų nuopelnus berods galima dar mažiau teigiamo pasakyti negu mokslo žvilgsniu. Įvairios rūšies ir prigimties elementai sugrūsta, sukimšta – be jokios sistemos ir prasmės. Greta invalido muzikanto su basetlija eina pretenzionali „artistė" – jaunoji: vienodomis teisėmis. Arba: muzikantas su basetlija ir kartoninė klėtis. Vestuvės scenoje darė įspūdžio, kad autoriams ir į galvą neatėjo pasirūpinti menišku vienumu bei tikslumu. Tai gal būtų ir leistina, tai būtų siekiama moksliško tikslo. Bet nuo to momento, kai atsisakyta mokslišku kelių, kai pasireiškė pretenzijos sudaryti estetinių efektų, tenka ieškoti spektakly meniško tikslumo bei vienumo. Tai yra elementarinis, savaime suprantamas (vadinas, ir minimalus) reikalavimas iš kiekvieno meno kūrinio ar kūrinėlio, iš kiekvieno meno kūrinio sumanymo. Bet jeigu kūrėjams toks reikalavimas neateina į galvą, tai kas būtų galima pasakyti apie kūrinį?

Man iš viso yra mažai tesuprantamas Strazdų ir jų entuziastiškų garbintojų noras ieškoti Amerikos, kai ji jau seniai yra atrasta. Taip pat, kaip sunku būtų pateisinti pretenzijos spręsti problemą, kiek bus dukart du. Tolygi padėtis ir vestuvėse. Tėvynės ir tautos praeities meilė – geras ir pagirtinas daiktas, bet kai toji meilė virsta manija pramanyti ką nors savo, ką nors

originalaus, tuo metu, kai būtų nepalyginamai protingiau iš kitų pasimokyti, – šitokiuo atveju Tėvynės meilė ir sudaro padėties neišmintingumą. Jei Strazdas ir jo garbintojai būtų nors skubiu žvilgsniu pažvelgę į kultūros istoriją, į teatro tradicijas, nusitęsusias per ilgus šimtmečius, tai jie būtų visai kitokių išvadų priėję. Jie būtų supratę, kad vestuvių apeigų išvedimas scenon (meno žvilgsniu) niekuomet negali būti tikslas, – tai galėtų būti tiktai priemonė. Jie būtų supratę, kad teatras negali būti epo, juo labiau lyrikos iliustracija. Rusų vestuvės, pavyzdžiui, irgi sudėtingos. Iš viso rusų liaudis naudoja (bent iki karo naudojo) apeigų ne mažiau už mus. O ir rusai, kurdami savo teatrą, vilko tas apeigas scenon kaip menišką tikslą? Kad mes gi tačiau turėtum tokį teatrą, kokį rusai turi!

Atvaizduoti vestuves (kaip tikslą) yra literatiškas, epiškas uždavinys, bet anaiptol ne dramatiškas. Nėra tokių namų, kuriuose nebūtų pamatų, sienų ir stogo. Be vieno iš šių pagrindinių elementų bus ne namai, bet kokia nors būda, lindynė, laužas. Lygiai yra keletas pagrindinių elementų, be kurių nėra įmanoma pjesė, nėra įmanomas teatras. Vienas iš tokių elementų yra veiksmas, akcija, tam tikru nuosakumu, per tam tikras fazes besirutulojanti.

Tai yra taip elementaru, kad net nepatogu aiškinti. Strazdas, jokio veiksmo neduodamas, parodė tiktai, kaip negalima apeigų pjesėj naudoti. Jo darbas meno žvilgsniu anapus kritikos sienų.

Visai kas kita būtų buvę, jei Strazdas būtų davęs nuosakų pagrįstą veiksmą, jei būtų patiekęs tautinius charakterius, – jis būtų galėjęs panaudoti vestuvių apeigas kaip priemonę veiksmui, charakteriams pagręsti. Galima būtų imti raiškų, individualizuotą faktą. Tačiau ir jis galėtų turėti pakankamai tipiškų elementų, kad pasidarytų menišku gyvenimo reiškinių eilės apibūdinimu, sukaupimo. Šiuo keliu ir eina menininkai, meno veikalų kūrėjai. Tai yra teisingas, duodantis teigiamų vaisių kelias.

Pagaliau ir mūsų lietuviškojoj dirvoj šis principas vestuvių reikalu buvo visai teigiamai panaudotas. Prieš porą ar trejetą

metų nabašninkas „Vilkolakis" vaidino V. Bičiūno pjesę „Varnalėšos". Tai buvo šaržas, labai stilizuotas. Pjesės pagrindan padėtas motyvas apie nuplikusio dvarponio piršlybas pas sodžiaus mergaitę. Ten panaudota ir visa eilė apeigų. Ir „Varnalėšos", nežiūrint visų specifinių tikslų ir stilizavimų, buvo meno kūrinys ir turėjo nepalyginamai daugiau tautiškų, etnografiškai teisingų davinių negu Strazdo netašytasai natūralizmas. Strazdas, esant norui, šiuo reikalu galėjo ir iš Bičiūno pasimokyti. Vietoj to jis davė blogai klasifikuotų dainų meniškai beprasmį „personifikavimą". Kitaip sakant, surengė scenoj vakaruškas.

Vakaruškos – kaip vakaruškos. Su visokiom štukom ir visokiais monais ir muzikontais. Vieniems vakaruškose labai linksma, kiti – spjaudos. Vaižgantui su Paparoniu vakaruškos patiko. Bet patikimas nelygu patikimui. Patinka žmonėms ir Praksitelio figūros, ir Goethe's eilės, ir senas vynas, ir jaunos moters.

Kai Strazdo muzikantai su šokėjais uždralijo scenoj pelkutę padūkėlę, tai ne vienam prisiminė, kaip jaunas būdamas vakaruškose kur pakrūmėj su mergelka aplink kelmą kulnus raitė... Patiko, kur čia nepatiks! Senas vynas, jaunos moters! Kurgi ne!

Bet publikai, rodos, dar labiau patiko, kai Strazdo „artistai" nežinojo, kur dėti rankas ir kojas, ar kai monologe, įsileidę į patosą, staiga užmiršdavo, kas toliau sakyti. Padėtis iš tikro juokinga: kur čia publika nesijuoks ir neplos! Vaižgantas ir Paparonis buvo publikoj. Jie, ir savo straipsnius rašydami, pasiliko publika, nelaimingiesiems „artistams" valio bešaukianti. Tai yra vienintelis būdas jų entuziazmui pateisinti. Todėl atitinkamu būdu tektų vertinti ir tas rekomendacijas, kurias duoda jiedu dramaturgams bei kompozitoriams.

IŠ TEATRO PARODOS MAGDEBURGE

Mūsų specialinio korespondento

1. SENASAI MAGDEBURGAS

Šių metų [1927] gegužio 14 d. atidarytosios *Teatro parodos* garsai prikėlė iš užuomaršos kadaise taip plačiai skambėjusį Magdeburgo miesto vardą. Prikėlė ir nustebino pasaulį. Teatro paroda mūsų laikais nepaprastas dalykas, juo labiau nepaprastas – Magdeburge. Kodėl būtent tokia paroda surengta Magdeburge? Čia pat Berlynas, Leipcigas, Drezdenas, pagaliau ir Miunchenas ne taip jau toli, Frankfurtas/u, Kölnas... Netoli miestai, kur kultūros gyvenimas sparčiau verčias, kur ir patsai teatro menas yra pasiekęs nepalyginamai didesnių laimėjimų negu tokiame mažame Vokietijos mieste (vos apie 300 000 gyv.), koks yra Magdeburgas, ir vis tiktai teatro paroda surengta Magdeburge, ne kur kitur?!

Šią „keistenybę" užsienis paprastai aiškina: kokie geri organizatoriai tie vokiečiai. Jie nė vieno savo miesto neužmirš, neaplenks. Net savo parodas, muges vienodai padalina visiems miestams: vienur stiklo, kitur popieriaus, kitur knygų, kitur teatro paroda! Tegu visi miestai parodos metu lobsta ir gyvuoja.

Tačiau šitoksai samprotavimas nebūtų teisingas. Ir kas svarbiausia – jis gal būtų nedėkingas, jis gal net storžieviškas būtų, kiek jis liestų Magdeburgą ir jo parodos organizatorius. Nes šitoksai samprotavimas visai atmeta tą idealizmą, kurio taip daug parodė magdeburgiečiai teatro parodą berengdami.

Magdeburgas – $1^1/_2$ valandos greituoju traukiniu iš Berlyno. Palyginant su Prūsų sostine – tai smulkus provincijos miestelis.

Tačiau Berlynas, palyginant su Magdeburgu, yra *nouveau riche*, yra Rache, prie viešo kelelio tamsų metą susikurdinęs. Tuo tarpu kai Berlynas, pradedant „Unter den Linden", baigiant moderniškaisiais *revue*, beždžioniauja Paryžių, senasai gėlių miestas Magdeburgas gyvena savo savarankiškomis tradicijomis, siekiančiomis amžių gilumos. Magdeburgo gimimo diena siekia VIII amžiaus. Čia neišvengiamai prisimena Magdeburgo oberburgermeisterio Beimso žodžiai, pasakyti sąryšy su parodos atidarymu. Į įkyrų išmetinėjimą, kaip tai Magdeburgas išdrįso pasiimti tokiai parodai iniciatyvą, Beimsas atsakė:

> Kuo mes kalti, kad kadaise toksai galingas miestas, esantis Elbės pakrantėse, patekęs slopinančion prūsų biurokratijos įtakon, per ištisus šimtmečius ir pagalvot negalėjo apie sveiką kultūrinį plėtojimos, vos bepajėgdamas alsuoti tvirtovės mūrų suspaustas? Nauji laikai stojo, griuvo tvirtovės uolos. Ir mes pasinaudojame mūsų teise – gyventi.

Teatro paroda – pradžia Magdeburgo atgimimo. Ir tai yra jo ateities šviesi žvaigždė. Kaip seniau jisai įrašė į Europos gyvenimą naujų akstinų garsiąja „Magdeburgo teise", taip dabar tokio akstino duoda jisai Europos teatro gyvenime. Ir šitasai akstinas yra atgimimo idealizmo vaisius. Teatro parodos sumanytojams – sumanymas kilo 1925 m. liepos 18 d. „Vidurinės Vokietijos amatų" parodos Magdeburge atidarymo dieną, – iš pat pradžios buvo aišku, kad teatro paroda jokio pelno miestui neduos; jie numatė, kad nebus galima sudurti galų su galais, kad reikės pakelti stambių nuostolių. Bet nuostolių klausimas magdeburgiečiams maža rūpėjo, – jiems kur kas svarbesnis buvo klausimas: ar reikalinga Vokietijai teatro paroda? Čia atsakas vienas tegalėjo būti: reikalinga, būtina.

Kadangi teatro paroda reikalinga buvo vokiečių dvasios kultūrai, Magdeburgo vyrai pasiryžo pakelti visas sunkenybes, visus nuostolius ir parodą surengti. Beveik dvejus metus jie tai parodai rengės, berinkdami eksponatus, pastatydami

specialinei parodai didžius rūmus, gražiausius parodos rūmus visoje plačioje vokiečių žemėj.

Palyginamai nedidelio miesto pasiaukojimas visos didžios valstybės kultūros reikalams itin maloniai stebina ir vokiečius, ir svetimtaučius. Bet šitoks dosnumas yra magdeburgiečių būdo savybė, pasireiškianti lygiai didžiais dalykais, lygiai smulkiuose privatinio gyvenimo nuotykiuose. Šit, pavyzdžiui, atvažiuoja į Magdeburgo teatro parodą lietuvių studentų ekskursija. Jų dalį magdeburgiečiai privatiniuose namuose nemokamai apgyvendina, dalis gi moka už nakvynę po 1 markę ar 2. O vienas senas magdeburgietis (p. Robert Froherz), pakvietęs pas save gyventi 2 studentu, paslapčia nuo studentų sumokėdavo iš savo kišenės restorano šeimininkui tam tikrą markių sumą, kad ekskursantai (25 žmonės) už savo sumokamus 80 pfeningų gautų gerus pietus. Ir pietūs už „80 pf." buvo lietuviški gerąja to žodžio prasme. P. Froherz seniams aiškino savo pasielgimą: pavaikščiojęs jaunimas esą valgyt norįs... Pats p. Froherz nėra koks turtuolis; jis – Magdeburgo savivaldybės valdininkas ir gyvena labai kukliai. Bet jis – senas magdeburgietis, ir tai jo pasielgimą paaiškina. Šitoksai geros širdies dosnumas valstybiniu maštabu ir yra teatro paroda. Materialiai nuostolinga, bet džiuginanti širdį, kelianti kūrybinę dvasią. Magdeburgiečių būdo savybės ir leidžia numanyti, kodėl pelningosios parodos mugės važiuoja į Leipcigą, Frankfurtą/M, Karaliaučių, kodėl Magdeburgui paliekama nuostolingoji...

Tačiau ši Teatro paroda yra aiškus įrodymas, kad Magdeburgas bent teatro žvilgsniu turi aiškių davinių tapti Vokietijos Atėnais...

2. TEATRO PARODA, KAIPO TOKIA

Parodos garbės prezidentas, Prūsų švietimo ministeris prof. dr. Becker apie parodos uždavinį prasitarė:

> 1927 m. Teatro paroda Magdeburge yra pašaukta duoti platiesiems sluoksniams supratimo apie kultūrinę teatro reikšmę, tiems sluoksniams, kurie iki šiol į teatrą žiūrėjo kaipo į pasilinksminimo bei poilsio vietą.

Dar reikšmingiau Teatro parodos uždavinius apibūdino Magdeburgo oberburgemeisteris Beims:

> Tuomet (1925) kilo Magdeburge mintis, greta materialinių dienos rūpesčių netenka užmiršti dvasios ir kultūros dalykų. Išorinį akstiną davė teatro vargas.
>
> Viena (Wien) gyveno sunkų teatro krizį; beveik visi Vokietijos komunaliniai teatrai skundės, kad publikoj nyksta susidomėjimas teatro kultūra. Teatro vargas buvo pasidaręs aktualiausia problema, kurią išspręsti visokeriopai buvo rūpinamos. Lygiai užsidegė mintis ir Magdeburge. Mums atrodė, kad surengus gerą teatro parodą būtų duota galėjimo reikalui kuo naudingiausia pagelbėti...
>
> Gyvenimo prasmės neišsemia šiokiadienis darbas. Mes norime, be mūsų kovos dėl buities, geresnius žmones savyje išauginti ir iš ten pasisemti drąsos ir ištvermės didžiajai kovai, kuri mūsų gyvenimą dieną iš dienos ėda. Kur mes rasime ką geresnio negu pas mūsų poetus, kur mes rasime aukštesnio negu muzikoj? Šiais reikalais susirūpinimas yra vertingas, jis pasidarė būtinas. Mes, magdeburgiečiai, norėjome per mūsų parodą šias tautos gyvenimo būtenybes parodyti visiškai aiškiai, norėjome jas itin pabrėžti materialio vargo chaose, mūsų laikų ekonominio ir socialinio skurdo sūkury... Teatro gyvenime atrodė senovė, tradicijų pašventinta, savo reikšmės benustojanti, pamatai svyruoja; naujovė, ieškojusi savo formos ir šiandie itin dar tebeieškanti, dar jokios aiškios linijos nerodė. Mes tikimės, kad Magdeburgo teatro paroda turi paskelbti naujo teatro meno, naujos gadynės pradžią... Šių dviejų vyrų posakiai vaizdžiai apibūdina parodos sumanytojų intencijas. Intencijų rimtumui yra tolygus ir pradėto darbo bei panaudotų priemonių apstumas.

Kiek magdeburgiečiams pavyko pradėti naują gadynę, parodys ateitis, tačiau jau šiandie galima spręsti, kad jiems ne visai pavyko atsakyti į klausimą: kaip yra galima teatro paroda? Juo labiau kad jie nuolat ir nuolat pabrėžia nenorį sudaryti muziejaus, archyvo, jie norį parodos.

Iš tikrųjų, kas tokioje teatro parodoje turėtų būti išstatyta, parodyta?

Žemės ūkio parodoj išstatoma jaučiai, akėčios, dirsės, priejuostės, cukerkos... Žodžiu, dalykai, surišti su žemės ūkiu, jį apibūdinantieji, jį atstovaujantieji. Jeigu pati „gaspadorystė" ūkio parodoje ir nėra įrengta, tačiau iš išstatytų daiktų gali įsivaizduoti, kaip ūkis eina. Tai yra, teisingiau pasakius, žemės ūkio

vaisius, priemonių ir įmonių paroda. Kitokios prigimties yra dailės paroda. Joje išstatomieji objektai yra patys savaime vertingi, jie patys yra, tariant, objektas ir subjektas. Čia bepiga rengėjams: nulipdei paveikslą – ir jok jį į parodą.

Visai kitokioj padėty randas teatro parodos rengėjai. Parodos, ne muziejaus. Teatro parodoj turėtų būti parodyta pati teatro esmė, teatro menas. Bet kaipgi teatro menas surinkti į parodą, jeigu jis nėra statiškas, jeigu jis yra dinamiškas, jeigu jis tėra gyvas tol, kol yra vaidinama? Ir teatro parodos rengėjas neišvengiamai turi atsidurti tokioj pat padėty, kaip ir teatro istorikas. Kitų meno šakų istorikai turi aiškų savo objektą.

Plastiško meno istorikai turi paveikslus, skulptūros, architektūros kūrinius, turi taikomojo meno padarus. Turi visa tai užfiksuotoj formoj. Muzikos istorikai turi užsilikusios muzikos instrumentus, turi užsilikusias gaidas. Iš jų bent apytikriai gali nuvokti muzikos išsirutulojimo kelią, gali restauroti gyventuosius muzikos faktus. Tikrai teatro meno istorikas nieko panašaus neturi. Dramatinės literatūros istorija dar jokio supratimo neduoda apie teatro meną. Lygiai maža supratimo teduoda apie jį ir teatralinių priemonių istorija. Be aktoriaus, atotraukoj nuo jo, nėra teatro meno. Kaip galima būtų restauruoti aktorius su jo kuriamąja valia, su jo balso virpesiu, su jo savaimingais mostais? Aktorius – teatro istorijos objekto pagrindinis elementas, o jo mes neturime ir negalime turėti. Todėl tad ir teatro mokslas taip pamažu tesivystė. Todėl tai taip vėlai tesusidomėta ir teatro paroda rengti. Tačiau, kaip dar nėra parašytos teatro istorijos, taip nėra ir įrengtos teatro parodos tikrąja to žodžio prasme. Nes joje – Magdeburgo parodoje – yra viskas, tiktai nėra teatro meno. Yra parodyta dekoracijos, scenos įrengimas, šviesos „vaidyba", kostiumai, butaforija ir t.t., ir t.t. Bet visa tai tėra tiktai teatralinės priemonės, bet tai dar nėra teatras. Gyvas, kuriantis aktorius, organizuoti spektakliai Magdeburgo parodoj nėra rodomi. Nėra, nes ir negali būti rodomi. Todėl tad Magdeburgo paroda, nors ji ir yra vadinama *Theaterausstellung*, nėra teatro paroda, ji yra tiktai *teatralinių priemonių paroda*. Šitokia,

sutrumpinta prasme tektų suprasti ir burmistro Beimso žodžiai apie naują gadynę teatro gyvenime. Teatro moksle Magdeburgo paroda didelis indėlis, bet teatro mene, teatro kūryboj – tai mes dar pažiūrėsime.

3. PARODOS PAMOKA

Kiekvienos parodos tikslas – parodyti esamąją dalyko padėtį, bet iš geresnės pusės; parodyti bent tai, kas yra geresnio, iš ko kiti galėtų ir pasinaudoti, ir pasimokyti.

Magdeburgiečiai ir stengės tai padaryti. Jie stengės parodyti visos Vokietijos teatro veidą. Teatro veidas, kiek jis pasireiškia scenos įrengime gyvendinant atskirus spektaklius. Šiuo tikslu surinkta iš visų kiek žymesniųjų vokiečių teatrų, kaip pačios Vokietijos, taip ir užsienio (Ryga, Talinas, Klaipėda taip pat dalyvauja), dekoracijų eskizus ir maketus (scenos modeliai). Šiuo optiškuoju, pasakyčiau, žvilgsniu – Magdeburgo paroda vokiečių teatrą gana gerai atstovauja*. Šiaip ar taip, vokiečiai teatro reikaluose sėkmingai varžosi su rusais dėl pirmenybės garbės, ir iš vokiečių galima daug pasimokyti. Magdeburgiečiai, norėdami sustiprinti parodos pamokomąją dalį, įrengė ir muziejinį skyrių, kuris pas juos vadinas *Historische Abteilung*. Čia norėta atvaizduoti ir vokiečių teatro praeitis, tie keliai, kuriais jis ėjo iki dabartinio tobulumo laipsnio. Tačiau teatro srity vokiečių savaimingumas ima reikštis tiktai pradedant klasicizmo laikais. Viduramžy vokiečių teatras maža ką tesiskyrė nuo analoginių Prancūzijoj, Nyderlandijoj, Anglijoj. Renesanso, baroko gadynę vokiečiai sekė mokytojus italus. Tokiu būdu magdeburgiečiai, vaizduodami vokiečių teatro praeitį, buvo priversti atvaizduoti visą teatro evoliuciją, pradedant seniausiais laikais**. Ir čia paroda duoda daugybę labai pamokomos medžiagos.

---

* Neatstovaujama tiktai *Revue*, dėl ko, žinoma, tenka pasigailėti. Bet gal ši teatro rūšis neatstovaujama todėl, kad čia vokiečiai savaimingo nėra nieko sukūrę, – paklusniai seka Paryžių?

** „Teatras" – čia suprantamas *Bühnenbild*, scenos vaizdas, įrengimas (įrengimo principas). Nebėra dailininko dekoratoriaus, dirba tiktai architektas ir stalius.

Pavyzdžiui, ir paviršutinį žvilgsnį metus į dabartinį vokiečių scenos vaizdą, negalima nepastebėti absoliutiškai vyraujančios tendencijos: iš teatro nuo scenos visiškai išvaryta tapyba.

Net valstybinės Meno akademijos Düsseldorfe scenos meno klasės (*Ausstellung der Bühnenkunstklasse der Staatlichen Kunstakademie, Düsseldorf*) auklėtinių darbų paroda, akademijos, kuri berods iš pašaukimo turėtų būti tapybos reikalų gynėja, – ir šioje „parodoj" – tapybos neliko nė dvasios. Eina įvairios plotmės, kurios suskaldo į įvairius horizontus ir scenos grindis, ir scenos ruimą, kuriame aktorius turi judėti ir vaidinti. Šitos įvairių krypčių ir formų plotmės yra ypatingai nudažomos ar ypatingomis šviesomis nušviečiamos. Tai yra dabar pagrindinis scenos įrengimo principas. Nėra nė šešėlio, kuris netiesioginiu būdu primintų scenos įrengimo „natūralizmą". Nėra scenoje jokio balasto, jokių nereikalingų (pačiai vaidybai) daiktų, – visai nėra tokių dalykų, kurie turėtų sudaryti natūralinį gyvenimo vaizdą. Viskas scenoj taip sudaryta, kad aktoriui būtų patogiau judėti, kad jis kiek galima pilniau galėtų sunaudoti savo kūno privalumus toje krypty, kurios reikalauja ta ar kita vaidinama pjesė.

Vadinasi, Magdeburgo teatro paroda yra nelyginant galinga demonstracija prieš tapytojus dekoratorius, yra milžiniškas paminklas, pastatytas ant natūralistinės scenos kapo.

Tiesa, šiokių tokių natūralizmo palaikų buvo ir Magdeburgo parodoj. Jį atstovavo Klaipėdos vokiečių teatras ir kai kurie kiti, jam tolygūs. Bet šis natūralizmas priminė ne gyvenimą, bet pakasynas.

Buvo natūralistinių vaizdų ir iš kai kurių kultūringų teatrų. Natūralistinių ta prasme, kad jie siekė sudaryti pilną tikrovės iliuziją. Šia prasme yra gana įdomi scena iš pastatymo Meyerbeerio „Die Afrikanerin" (3 aktai, iš 1911–1912 metų) Kölne, kurioje yra atvaizduotas plaukiantis jūra laivas. Ypač įdomus po to, kai mes Kaune turėjom šv. Liudviko laivą. Kauniškėj scenoj laivas nelyginant tas pat, kas ir būtų, jeigu žodyje „karvė" vietoj balsės „a" imtumėm ilgąją „y" naudoti. Buvo padirbdinta laivo pirmagalis, ant kartono ištepta porą bangų, o žiūrovas turėjo

įsivaizduot, kad laivas plaukia ir bangos vaikšto, šniokščia. Visa vaidyba buvo natūralistinė, ir visos kitos dekoracijos stengės duoti vietos, kur vyksta veiksmas, pilną iliuziją, o tuo tarpu scenoje su laivu – tegu žiūrovas vaizduojas! Kölno (kaip ir kitur teatruose daroma) atvaizduota laivo vidurys, nematyti jo galo ir pradžios; [su] tam tikrų dviejų uolų pagalba sudarome ir bangų judėjimo iliuziją, ir žiūrovas iš tikrųjų galėtų turėti judančio, plaukiančio laivo vaizdą (bangoms besisupant ir laivas supas).

Tačiau ir šis Kölno natūralizmas nėra panašus int tąjį natūralizmą, kuris sceną šiukšlėmis užverčia. Tai buvo irgi tam tikras scenos suskaldymas atskiromis plotmėmis, nors ir siekė sudaryti pilną tikrovės iliuziją. Tuo kultūringasis natūralizmas scenoje ir pasibaigia.

Savaime suprantamai kyla klausimas: iš kur naujojoj vokiečių scenoj toji architektonika? Kodėl iš jos išvaryta lauk tapyba? Kur būtų galima rasti pateisinimo tokiai teatro krypčiai? Atsaką į šiuos klausimus vaizdžiai duoda Magdeburgo paroda. Ji parodo, kokia buvo scena, kokios buvo jos įžengimo tendencijos dviejų tūkstančių metų bėgyje. Ji parodo, kad tapybos scenoje įsivyravimas – bejėgio XIX amžiaus padaras. Iki XIX amžiaus – tapyba scenoj visai menką vaidmenį tevaidino. Taip buvo ir senovėj, ir viduramžy, ir naujųjų laikų pradžioj.

Nelyginant šio sumetimo patikrinimui magdeburgiečiai ir pradėjo savo parodą, atvaizduodami Atėnų teatrą elenizmo gadynę, – tąją gadynę, kada vokiečių, kaipo tokių, dar nebuvo.

Kitos medžiagos tarpe iš elenų teatro parodoj paduota ir Atėnų Dionizo teatro rekonstrukcija. Rekonstrukcija kiek savaiminga ir detalėse gal šiek tiek ginčytina, tačiau labai pamokoma*.

* Rekonstrukcijos padaryta, einant Würzburgo universiteto profesoriaus Heinricho Bulle's nurodymais. Kokiais sumetimais prof. Bulle parėmė savo nurodymus, ir parodos kataloge nėra pažymėta. Iš šios rekonstrukcijos ypatybių pirmoj eilėj krinta akysna: 1. Aukuro pėdsakai (keturkampis akmuo) randas ne orchestroj, bet pačioj scenoj. Ir ne vienas aukuras, bet du – abiejuose scenos šonuose. 2. Užpakalinėj sienoj ne trejos durys, bet ketverios. Ketverios pasidarė todėl, kad dešiniajame šone padaryta dvilypės durys (*Schiebetür*), *ekyklemos* naudojimui skirtos. 3. Scenos sienos – tapytos. 4. Periaktų nėra nė pėdsako. 5. Iš scenos į orchestrą veda abiejuose scenos šonuose pristatyti laipteliai – *en face* į publiką.

Atėnų Dionizo teatras buvo tipingas elenų teatras; pagrindiniais savo bruožais jisai atstovauja ir romėnų teatrą. Ši rekonstrukcija vaizdžiai parodo, kad klasiškoji antika nesirūpino sudaryti scenoje pilną iliuziją tos vietos, kurioje vyksta veiksmas. Scena duodavo žiūrovams tik tam tikrą akstiną, ir toliau – patsai žiūrovas turėdavo savo vaizduotėj papildyti – įsivaizduoti vietą. Jei buvo vaidinama, pavyzdžiui, tragedija, tai žiūrovas žinojo, kad užpakalinės sienos vidurinės durys veda į karaliaus ar vyriausiojo herojaus gyvenamus namus; jei buvo vaidinama satyrų drama – tos pat durys veda į olą. Panašios reikšmės turėjo ir visos kitos durys. Lygiai simboliškos prasmės turėjo ir choro suėjimas pro *parodos* iš dešinėsės ar kairėsės pusės. Jei, pavyzdžiui, reikėjo parodyti, kas dedas rūmuose, viduj, tai pro vienas iš galutinųjų durų išvarydavo į sceną tam tikrą platformą (ekyklemą) ir ant jos vaidindavo. Ir žiūrovas žinodavo, kad visa tai, kas dabar platformoj, – dedas rūmuose, viduj. Scenos užpakalinės durys ženklindavo veikėjų gyvenamą vietą. Arčiau apibūdinti tai vietai, kur vyksta veiksmas, buvo naudojama šoninės dekoracijos – periaktai. Periaktai – tai trikampės prizmės: viena jų stovėjo vienoj scenos pusėj, kita – kitoj. Ant vienos jų buvo ženklinamas tasai kraštas, valstybė, kur vyksta veiksmas, o ant antros – vieta (miestelis, sodžius, laukas) tojo krašto, kuris pažymėtas pirmojoj prizmėj. Reikia pakeisti scenoj veiksmo vieta – gana pasukti periaktus. Pasukei vieną periaktą – pasikeitė veiksmo šalis, pasukei antrą – pasikeitė ir šalies vieta.

Esant šiokiai veiksmo vietos scenoje ženklinimo sistemai, aišku, anaiptol nebuvo siekiama sudaryti pilna veiksmo vietos iliuzija. Scena duodavo žiūrovams šiuo žvilgsniu tiktai akstiną, ir žiūrovas patsai savo vaizduotėje veiksmo vietą sukurdavo. Toks buvo pagrindinis antikos scenos įrengimo principas. Tapybinis elementas antikos scenoje turėjo visai antraeilės, pagelbimos reikšmės. Ir šitoksai scenos įrengimo principas pasiliko gyvuoti per ilgus ilgus šimtmečius. Kad taip iš tikrųjų buvę – Magdeburgo paroda vaizdžiai pailiustruoja: per ilgus šimtmečius žiūrovas dekoracijas (=veiksmo vieta) turėjo kurti savo vaizduotėj.

Viduramžio religiniame teatre – ta pati padėtis. Abejose viduramžio religinio teatro dekoracijų sistemose žiūrovo vaizduotė labai daug sveria. Simultatyvinėse dekoracijose – scenoje sustatyta eilė būdelių (mansionai). Viena jų yra Jeruzalės miestas, kita rojus, kita Erodo rūmai, kita – bažnyčia, kita vėl Egiptas, vėl kita – pragaras ir t.t., ir t.t. Vietos, tikrenybėj esančios už šimto mylių, scenoj sutilpsta visai ankščioje kaimynystėj, ir žiūrovas visai jas iš sykio regi. Ir aktorius išlenda iš vienos būdelės, [lenda] į kitą – ir jis jau pateko iš Egipto Jeruzalėn ar iš paprastos mugės stačiai į rojų. Vadinas, čia žiūrovams buvo duodamas tiktai tam tikras akstinas.

Dar paprastesnis reikalas „vežiminėj" dekoracijų sistemoj (anglų *pageant*). Viename vežime vaidinama, pavyzdžiui, scena Egipte. Šis vežimas nuvažiavo, jo vieton atvažiuoja kitas – bažnyčia, toliau atvažiuoja Jeruzalė, rojus, pragaras ir t.t. Vežimas atvažiuoja – nuvažiuoja, dekoracija keičias, publika liekas vietoje (gatvėj, miesto aikštėj). Bet šitokiuose vežimuose – vėl tiktai šlykštus simboliškas nurodymas, o pati publika įsivaizduoja ir Jeruzalę, ir pragarą, ir visa, kas reikia.

Pagaliau viduramžio pasauliškis teatras naudojasi dar paprastesne dekoracijų sistema, jeigu tiktai estradėlę kur mugiavietėj ant bačkų, skurdžiai iš šonų dangelėmis teuždengtą, galima pavadinti dekoracijomis. Vidudienį saulė kepina, net publikos kalnieriai čirška, o aktorius šitokioj scenoj vaidina įvykius, kurie dedas tamsią naktelę. Ir publika tiki ir vaizduojasi naktį: viską nusveria aktoriaus vaidybos menas.

Kaip kitose gyvenimo srityse, taip ir teatro srity nėra tokios sienos, kuri aiškiai atskirtų renesanso gadynę nuo viduramžio. Ir viduramžio teatro pėdsakų rastumėme visų Vakarų tautų renesanso teatre. Raiškiausia tai matyti gal pas anglus. Elžbietos gadynės teatre („Šekspyro") raiškiausi pėdsakai simultatyvinių dekoracijų. Lygiai tas pat ir Vokietijoj. Kiek tai liečia vokiečių ankstybąjį renesansą, Berlyno profesorius Max Herrmann, kaip sakoma, su dokumentais rankose įrodė, panaudodamas Nürnbergo Meisterzingerių teatrą, kad dekoracijas sukurdavo

publika savo vaizduotėj. Ir Magdeburgo parodoj atvaizduota einant Herrmanno nurodymais Meisterzingerių teatro scena Nürnberge, Šv. Mortos bažnyčioj.

Iki šiol antikos scenos įrengimo principas užsiliko visoje galioje. Šiek tiek nauji vėjai scenos įrengime papučia pradėjus plačiau darbuotis renesanso gadynę italams, kuriuos seka ir kitos Europos šalys.

Su italų architekto *Sebastiano Serlio* (1475–155[4]) vardu yra paprastai jungiama *perspektyvinės* scenos išradimas. Serlio gana plačiai panaudojo ir tapybą. Tačiau ir jo tapyba neturėjo savaimingos reikšmės, – ji buvo skirta pagražinti jo architektoniškoms perspektyvoms plotmėms. Jo dekoracijos – nekeičiamos. Tai yra nekeičiamos vieno spektaklio metu. Serlio pastatydino tris dekoracijų tipus trijų rūšių vaidybai: *scena tragica* (antikinės architektūros formos), *scena comica* (gyvenamųjų laikų miesto vaizdas) ir *scena satirica* (girios viduje pastatydintos varganos bakūžės). Artėja kūrybinio realizmo gadynė – ir žiūrovų vaizduotėj duodamas akstinas yra realesnis, tačiau žiūrovai vis viena savo vaizduotėj dar turi sudaryti veiksmo vietos iliuziją.

Kitas italų architektas *Buontalenti* 1586 metais, eidamas antikos periaktų principu (sekdamas Romos architekto Vitruvijaus nurodymais), įveda *keičiamas* dekoracijas. Vokiečių architektas Joseph Furtenbach 1640–1641 metais šio principo dekoracijas įveda ir Vokietijoj (Ulmo mieste). Šitokias dekoracijas Furtenbach buvo matęs Florencijoj pas Giulio Parigi, Buontalenti mokinį. Tai yra kadaise pragarsėjusios *telari* dekoracijos (prizmės). Užpakalinė scenos siena – tapybinis vaizdas, landšaftas. Iš šonų – tapytos prizmės. Kiekviename šone po tris prizmių grupes. Ant prizmių sienų – dažais išpiešta įvairios architektoniškos formos. Įvairiai kaitaliojant prizmes gaunama įvairios „dekoracijos". Prizmės paveikslas ir užpakalinės sienos – tarpusavy nesuderinta. Lygiai kaip nesuderinta ir abiejų šonų prizmių vaizdai (nesuderinta = nesudaro meniško vienumo). Padėtis pasiliko ta pati, kuri buvo ir antikos teatre: nėra sudaryta veiksmo vietos iliuzija, tėra duota tiktai tam tikri akstinai.

Baroko gadynės teatras išaugo iš renesanso teatro. Italų renesanso architektas *Giambattista Aleotti* (1546–1636) vietoj prizminių (*telari*) dekoracijų ima naudoti rėmines (kulisų) dekoracijas. Sustatyta keletas tapytų rėmų vienas už kito. Nustūmus į šalį priekinį rėmą, matyti sekamas – pasikeičia dekoracijos. Ir šitokiu būdu keisti dekoracijas buvo kur kas patogiau, negu prizmos sukinėti.

Baroko teatro statybos žydėjimas yra surištas su garsios menininkų šeimos Galli [da] Bibbiena vardu, ypač gi su *Ferdinando Galli [da] Bibbiena* (165[7]–1743).

Ferdinando G. Bibbiena – tipiškiausias, vienas galingiausiųjų baroko atstovas. Ir jo sukurtos dekoracijos – baroko gadynės kūdikis: tapradis judėjimas, tolydi dinamika. Scenos architektoniškos linijos taip sutvarkytos, kad pati architektūra atrodo perėjusi į dinamiką. Kitaip sakant, Ferdinando G. da Bibbienos teatre sukaupta barokinės architektūros esencija. Aiškus dalykas, šioje scenoj, susidedančioj iš įvairių architektoniškų plotmių, buvo siekiama visai kitokių uždavinių, o ne sudaryti kurios nors tikrovės vietos iliuziją.

Toliau ateina klasicistinė gadynė, ateina Karl Friedrich *Schinkel* (1781–1841), ateina naujos scenos formos, bet scenoje veiksmo iliuzijos kaip nėra, taip nėra. Ir tiktai antrąją XIX amžiaus pusę, teisingiau XIX amžiaus pabaigoj–XX pradžioj susisuka scenoje patogų lizdelį tapyba, įgaudama savaimingos nepriklausomos prasmės, kitur vėl scena paverčiama natūralistiniu šiukšlynu.

Tačiau natūralizmas scenoje neilgai teviešpatauja, – nespėjo natūralizmas scenoje dar įsigyventi, kaip iš visur pasigirdo šauksmai: krizis, krizis! Ateina teoretikai „reformatoriai" (iš dalies tiktai praktikai) Edward Gordon *Craig*, Adolphe *Appia* – ir vėl tapyba, kaipo tikslas, ir natūralizmas iššluota. Vėlei scenoje linijos, plokštumos, architektoniškos formos. Appia net varsotumo vengia: viskas palša ir rūstu, ir daiktai pas jį savo daiktingumo nustoja, – lieka nelyginant kažkokia sustingusi muzikinė harmonija. Ateina Georg Fuchs, Max Reinhardt, tie

teatro praktikos darbininkai, ateina ir rusai (jie Tairovo teatru irgi atstovauja Magdeburgo parodoj), ir teatras pradeda gyventi nauju gyvenimu. Ir dar kokiu gyvenimu? Tokiu, kuris galėtų lygintis su praeities teatro žydėjimo gadynėmis.

Nūdien teatras iš natūralizmo rango vėlei išvaduotas. Nūdien teatras gyvena tokiomis formomis, kurios, palyginant su išgverusiu devynioliktu amžium, yra visai naujos, yra modernizmas, futurizmas ar koks „izmas" kvadrate. Bet tos pačios formos, palyginant su tolimąja teatro praeitimi, pasirodo tokios jau seniai pažįstamos. Naujoji vokiečių scena visai nesistengia sudaryti iliuziją tos vietos, kur vyksta veiksmas. Bet argi tai nėra praeities tradicijų tęsimas? Ar tai yra nors kiek panašu į kurią nors revoliuciją, kurį nors perversmą teatre? Žinoma, yra nemaža skirtumų. Skirias žmonių skonis, psichologija. Vieną laikotarpį publikai ganėjo vienų akstinų, kad jie vaizduotėj sudarytų vietos iliuziją, kitą laikotarpį tam pačiam tikslui pasiekti reikalinga visai kitokių priemonių...

Šitokių išvadų verčia daryti Magdeburgo parodoj patiektoji medžiaga scenos įrengimo žvilgsniu. Šios trumpos pastabos jau nurodo į parodos medžiagos įdomumą. Iš karto sąmonėj sukaupi pereitą kelią ir turi galėjimą logiškai samprotauti apie ateitį.

Čia trumpai tebuvo paliesta scenos įrengimo bendrasai principas. Šiuo reikalu parodoj patiekta tiek medžiagos, kad netenka ir svajoti ją išsemti laikraštiniame straipsny. Turtinga parodos medžiaga ir kitais klausimais, pavyzdžiui, kostiumo istorijos reikalu, teatralinio mosto klausimu ir t.t., ir t.t. Vis tai medžiaga yra tokia įtikinama, kad ją „sugromulojęs" ir smarkiausias „naujovingojo" teatro neprietelis jį ima suprasti ir pateisinti. Pateisinti istorijos tradicijomis!

Prie progos tenka čia pridurti, kad ir vokiečiams netrūksta žmonių, kurie nuolat šaukia: teatro krizis, teatro krizis! Taip šaukia tie, kurie neužmiršo turinio tujų brošiūrų, kurių prisiskaitė gimnazisto suole sėdėdami arba kalba iš savo kabineto teoretinės „aukštybės", arba kurie nieko nemato, nors ir dešimt porų akinių užsimautų, arba pagaliau tie, kurie apie teatro

sceną sprendžia, atsiremdami blogų aktorių niekam tikusios pjesės kvailu vaidinimu.

Teatras, atsikratydamas natūralizmo, likvidavo ir savo krizį. Yra nūdien galingų dramaturgų, giliai talentingų, geniališkų režisierių.

Jeigu teatro žydėjimo gadynės publika gautų pažvelgti [į] mūsų laikų teatrą, tai bene dažnai gautų ji pripažinti, kad tuomet buvo kažkas panašaus į krizį, o mes gyvename bene žydėjimą.

O mums, lietuviams, kalbant apie visokius teatro krizius ir laukiant savo teatro, tektų atsiminti viena teisybė: mums reikia mokytis, mokytis ir mokytis. Visiems be išimties. Mokytis ne iš miesto sodo praeivių *parvenu*, bet mokytis tenai, kur yra ko pasimokyti.

5. TEATRALINĖS ORGANIZACIJOS

„Teatras nebėra Šventovė, seniai nebėra kokia nors Delfų orakulo vieta, kuri Omfalą, Pasaulio Ūkaną sukauptų ir kuri šauktų piligrimą indų palaimintųjų obalsio *twam asi* heleniškąja forma; pažink pats save. Liūdnai užgeso Dionize ugnis, kuri šventose Fokio lygumose kadaise gundė menadas į pašėlusį pavasario šokį... Teatras jau seniai pavirto įmone (*Geschäft*)", – formuluoja *Maximilian Harden* jau seniai pribrendusią mintį. O įmonė, žinia, reikalinga ir iniciatyvos, ir organizacinės rankos. Vokiečiai šiuo žvilgsniu turi ko parodyti: draugijinio gyvenimo organizacijos berods tik iš vokiečių ir tegalima mokytis.

Vokiečių teatralines organizacijas tektų padalyti bent į keturias pagrindines kategorijas. Pirmoj eilėj – tai mokslinės organizacijos, teatro mokslo draugijos (akademinio pobūdžio), teatro mokslo institutai ir kt. Šitos organizacijos Magdeburgo parodoj neatstovaujamos. Antra organizacijų kategorija – draugijos ir sąjungos, pirmoj eilėj besirūpinančios teatro kūrybine esme. Šios organizacijos parodoj labai silpnai teatstovaujamos. Pavyzdžiui, *Vereinigung deutscher Theaterintendanten* (organizacija, besirūpinanti teatro menu) parodoj visai nedalyvauja, o antra labai rimta organizacija *Vereinigung künstlerischen Bühnenvorstände* iš-

statė vos vieną kitą eksponatą, iš kurių nieku būdu negalima įgyti supratimo apie tos organizacijos reikšmę. Šitokios organizacijos nedalyvauja parodoj ne todėl, kad jos būtų gyvenime nereikšmingos ar neturėtų ko apie savo darbus pasakyti. Jos nedalyvauja todėl, kad jų darbo apibūdinimas nesutelpa nė į jokius skaičius ar tabeles, ar formules. Šitos organizacijos yra vokiečių teatro meniška sąžinė, jų reikšmė nusitęsia į pločius ir gilmenas, tačiau ji nėra apčiuopiamai formuluojama, lygiai kaip ir mokslo organizacijų reikšmė. Galima pavartyti tos ar kitos organizacijos leidžiamus periodinius leidinius, kad galima būtų įsitikinti dėl jų reikšmės gyvenime. Kiek teatro klausimų ir kiek problemų išspręsta, kiek duota kūrybinių impulsų, kokios įtakos padaryta į režisierius ir aktorius! Bet visa tai neapčiuopiama skaičiams ir toblytėlems.

Parodos žvilgsniu kur kas dėkingesnėj padėty yra trečioji vokiečių teatralinių organizacijų kategorija – profesinės organizacijos. Jų daug, jos galingos ir gyvenime labai daug nusveriančios ir turi kuo pasirodyti. Tačiau jos yra gana tipiškos profesinės teatralų ar muzikų organizacijos. Mums nepalyginamai yra įdomesnė ketvirtoji organizacijų kategorija, – būtent visuomeniškos organizacijos, susikūrusios sąryšy su teatraliniu gyvenimu. Jų yra keletas rūšių. Pirmoj eilėj čia tenka paminėti galinga organizacija *Verband der deutschen Volksbühnenvereine* (lietuviškai maždaug: Vokiečių liaudies teatro draugijų sąjunga), apimanti daugiau 250 pavienių organizacijų, turinti daugiau 550 000 narių. Kartais galėtų pasirodyti tai gana keista organizacija: susibūrė krūvon teatro lankytojai teatro lankymo tikslu. Bet iš esmės tai turi labai gilios reikšmės kaip teatro lankytojams, taip ir pačiam teatrui. Nes ši organizacija siekia padaryti, kad vokiečių teatras nustotų buvęs įmonė, kad vėl jisai pasidarytų gryna meno įstaiga. Kaip žinia, teatras ne kartą, gelbėdamas savo materialinę padėtį, yra priverstas pataikauti blogesnio tono instinktams, by tik patrauktų publikos, by tik iš bėdos išsikapanotų. Ši organizacija teatrus iš tokios padėties ir gelbėja. Ir šitokiu būdu.

Kiekvienas organizacijos narys yra pasižadėjęs per tam tikrą laikotarpį atlankyti teatrą. Kiekvienas narys gauna į teatrą bilietą už labai mažą kainą. Teatro direkcija mielu noru tokiai organizacijai duoda labai papigintus bilietus. Nes viešai pardavinėjant bilietus ne kartą pusė bilietų pasilieka kasoj, o šitokia organizacija iš karto pusę teatro užperka. Neįėjęs į santykius su šitokia organizacija pasilieka be jokio patvaresnio gyvenimo pagrindo, ištisai priklausydamas nuo publikos nuotaikos ir sensacijų dvasios. Įėjęs į kontaktą su šitokia organizacija teatras iš karto įgyja tvirtą pagrindą ir, be to, dar turi organizuotą, daugiau *ar* mažiau jau subrendusią, išlavintą publiką. Todėl tad teatro vadovybė mieliausiu noru paprastai leidžias į sutartis su kitokiomis organizacijomis, o jos turi galėjimo savo nariams parūpinti kuo pigiausią bilietą. Bet pigių bilietų parūpinimu organizacijos tikslas nesibaigia. Kadangi tokia organizacija ne kartą užperka pusę ir daugiau vietų teatre, tai, aiškus dalykas, ji turi galėjimo reikalauti, kad būtų vaidinami tokie dalykai, kokie jai tinka. Ir organizacijos vadovybė sprendžiamuoju balsu dalyvauja repertuaro nustatyme. Organizacijos vadovybę renka visi organizacijos nariai. Reiškia, kiekvienas organizacijos narys netiesiogiai dalyvauja kalbamo teatro repertuaro nustatyme. Tokiu būdu tas ar kitas teatras labai žymiai priklauso nuo tokios teatro lankytojų organizacijos. Bet ši priklausomybė teatro vadovybei nėra baisi. Organizacijos nariai – teatro lankytojai nebėra žalia medžiaga. Tokia plati organizacija leidžia savo leidinius, kuriuos nariai gauna nemokamai; lygiai nemokamai nariai lanko visokias paskaitas, viešus disputus teatro reikalais, susirinkimus ir bendrai lavinasi. Nėra abejonės, kad ši organizacija turi labai didelės ir labai sveikos įtakos vokiečių teatraliniame gyvenime.

Pirmoji šitokia liaudies teatro sąjunga buvo įkurta Berlyne 1890 metais, o jau 1914 metais pasistatydino Berlyne savo Liaudies teatrą, kuriame yra iki 2000 vietų žiūrovams. Tai vienas iš gražiausių, geriausiai įrengtų Berlyno teatrų. Ilgainiui organizacija įgijo eilę kitų teatrų, įkurdino tris skrajojamus teatrus,

paėmė savo įtakon keletą spaudos organų, įsteigė biurų, kur gali gauti patarimų teatro reikalais jaunimo organizacijos ir mėgėjai, įsisteigė knygų leidyklą, kuo pigiausiomis kainomis duodama savo nariams klasikų veikalus ir naujausių dramaturgų kūrinius, pristeigė chorų – kuo plačiausiai išplėtė savo darbuotę. Visa tai daro *žiūrovų, teatro lankytojų* organizacija. Ši organizacija yra grynai bepartyvė, joje dalyvauja įvairių politinių įsitikinimų ir tikybų žmonės. Šios organizacijos greitas ūgis, pasisekimas, įtaka davė progos ir gero noro ir kitiems panašias organizacijas kurti. Maždaug prieš aštuonetą metų imta kurdinti paralelė organizacija, pavadinta *Der Bühnenvolksbund* (maždaug: scenos liaudies sąjunga). Šitos organizacijos ir tikslas, ir darbo priemonės bei metodai lygiai tie patys, kaip ir pirmosios organizacijos. Ir ši organizacija siekia vaduoti teatrą iš biznio rankų, turi įtakos į teatro repertuarą, į spaudą, turi suorganizavusi savo skrajojamą teatrą, patarimo biurų įvairiuose miestuose ir miesteliuose jaunimui bei mylėtojams, leidžia savo leidinius teatro reikalais, – žodžiu, darbuojas visai taip pat, kaip ir pirmoji organizacija, teatro lankytojų sąjunga. Tačiau ši pastaroji organizacija (*Bühnenvolksbund*) turi jau tam tikro atspalvio pasaulėžvalgos žvilgsniu. Ji savo darbuotę jungia su krikščionių tikybos reikalais. Nors organizacijos nariais gali būti įvairių atspalvių krikščionys, tačiau organizacijos vadovybė yra katalikų rankose; organizacijos tendencijos gana artimos katalikų centro darbo programai. Ši organizacija per aštuonetą gyvenimo metų sugebėjo išaugti iki stambių maštabų, – turi daugiau [nei] tris šimtus tūkstančių narių.

Tokiu būdu vokiečiai turi suorganizavę apie milijoną teatro lankytojų ir [su] jų pagalba daro didelius daiktus teatro gyvenime. Toji reikšmė magdeburgiškėj parodoj labai raiškiai atvaizduota.

Mums, lietuviams, nuolat besisielojantiems dėl teatro, nuolat besirūpinantiems, kaip čia savo teatro reikalus tinkamiau sutvarkyti, reikėtų gerokai pagalvoti, ar nebūtų galima ko pasimokyti iš vokiečių teatro lankytojų organizacijos, – ar nebūtų

galima kas iš čia pritaikyti ir Lietuvos dirvai? Jei tai būtų galima padaryti, tai būtų be galo sveikas dalykas!

Vokiečių socialistai darbininkai irgi turi savo teatralinę organizaciją *Deutscher Arbeiter-Theater-Bund* ir leidžia specialinį teatro laikraštį *Die Arbeiterbühne*. Organizacija gana plati, išsiplėtusi po visą Vokietiją, turinti 44 rajonus, kurie apima po keletą grupių. Organizacijos pagrindinis obalsis: *Die Kunst dem Volke aus dem Volke!* Organizacija verčiasi daugiausia rengdama mėgėjų vaidinimus ir vaidindama daugiausia tokius veikalus, kurių nevaidina „buržujų" teatrai dėl tų veikalų socialistinių ar „proletarinių" idėjų. Organizacija įkurta 1906 metais, dabar turi kiek bolševikiško atspalvio.

Apskritai stebina vokiečių teatro mėgėjai – vaidintojai. Nežiūrint, kad Vokietijoj taip daug teatrų, mėgėjų teatras tebegyvuoja kuo puikiausiai, ir nors teatralai profesionalai mėgėjus keikia kiek įstengdami, – mėgėjai ir nemano nusiminti. Artistai mėgėjai turi savo draugijas, tos draugijos sudaro sąjungas sulig provincijos. Šešių provincijų sąjungos (kurių centrai yra Berlyne, Drezdene, Hamburge, Stuttgarte, Dortmunde ir Leipzige) sudarė vieną centralinę sąjungą *Zentrale deutscher Volksspielkunstverbände.*

Tai yra vėlei stambi ir žymi organizacija. Patys vokiečiai dabar labai dar tebesiginčija: artistai mėgėjai – teigiamas ar neigiamas daiktas. Tačiau nėra abejonės, kad ši organizacija varo labai didelį kultūros darbą: vaidinimai, lavinimasis, paskaitos, pamokos – vis tai juk platina teatralinę kultūrą! Pagaliau dar viena organizacijų rūšis traukia ypatingo dėmesio, būtent: *Vereinigung der deutschen gemeinnützigen Landes- und Wandertheater.* Čia vėlei grynai visuomeniška organizacija. Jau seniai vokiečiai susirūpino duoti padoresnio teatro ir provincijoj, kuriai miesto teatras yra nepasiekiamas. Ši mintis, užsimezgusi vokiečiuose net 18-tą šimtmetį, pradėjo realizuotis vos 1906 metais, kai buvo pradėta kurti pirmieji skrajojami teatrai Pareiny. Pradžia ir vokiečių skrajojamam teatrui buvo lygiai sunki, kaip ji būtų ir mums sunki, jeigu mes pas save imtume tokį teatrą organizuo-

ti. Vokiečiai pradėjo organizuoti tokį teatrą be jokios valstybinės pagalbos; geresnieji aktoriai nesutiko trankytis po provincijos mažus miestelius, vaidinti už menką atlyginimą; provincijoj nebuvo vaidybai kiek patogesnių salių, nebuvo galėjimo įrengti skubiai sukaltoje scenoje šviesą, nebuvo galima dekoracijos vežioti iš vienos vietos į kitą, reikėjo tenkintis dekoracijos ir butaforijos bei rekvizito tokiais daiktais, kokių gaudavo vietoje ir t.t. Bet vokiečių energija nugalėjo visas kliūtis: pasiryžimas padarė viską. Ir valstybė, pamačiusi žmonių pasišventimą, įvertinusi darbo tikslumą, netruko ateit į pagalbą. Valstybės gelbstimi skrajojamieji teatrai netruko įsigalėti ir meno žvilgsniu pasikelti į tokį aukštį, kuriuo jie galėtų laisvai konkuruoti su didmiesčio teatrais. Juo labiau kad skrajojamieji teatrai siekia nė kiek ne mažesnio tikslo, kaip ir didmiesčio teatrai; jie siekia tolimajai provincijai, kuriai didmiesčio meno turtai yra neprieinami, – jie siekia duoti tikrą teatro meną, tikrą, kilnią, aukštą kūrybą. Ir šia kryptimi, kaip matyt iš Magdeburgo teatro parodos, vokiečiai jau labai daug padarė.

Čia, žinoma, paminėta tik viena kita stambesnė vokiečių teatralinė organizacija. Bet ir iš šio trumpo sąrašo matyt, kiek plačiai vokiečiai varo savo krašte, savo tautoje teatralinę kultūrą. Jie labai gerai žino, ką reiškia teatras visuomenės ir valstybės gyvenime, jie žino, kad drauge su teatru jie auklėja tautos vienumo dvasią, tautos kūrybinę iniciatyvą. Ir vokiečiams teatro meniška ir visuomeniška reikšmė yra nedaloma. Be to, dar vokiečiai turi vieną ypatingą būdo savybę: jie pirma realų darbą padaro ir tik besilsėdami nuo realaus darbo aplink „aukštas materijas" ginčijas. Vokiečiams neregėtu barbarizmu atrodo slavų piktas įpratimas: dėl pažiūrų principinio vieno kito skirtumėlio nedirbti bendrai visiems reikalingo, visiems būtino to paties darbo... Kaip toli vokiečiai šiuo žvilgsniu nuo Azijos... Deja, ir nuo Lietuvos!

TEATRO MOKSLAI SSSR-ijoj

Meno istorijos instituto Teatro istorijos skyrius, įsisteigęs 1920 metais, suskubo savo veikimą plačiai išrutuloti. Pereitais metais jisai pradėjo leisti savo nelyginant oficialinį organą „O teatre" (apie teatrą, – „vremennik otdela istoriji i teoriji teatra gosudarstvennogo instituta istoriji iskusstv"). Šiame žurnale, be kitos gausios ir įdomios medžiagos, duodama to skyriaus veikimo apyskaita.

Iš tos apyskaitos matyti, kad rusai teatro mokslo srity seka vokiečiais, net dar siauriau, – berlyniškių vokiečių teatro mokslininkų pavyzdžiu. Prie Berlyno universiteto gyvuoja Teatro mokslo institutas, vadovaujamas prof. Max Herrmano ir prof. Julius Peterseno. Rusų prof. A. Gvozdev, uolus Max Herrmano teatro istorijos metodo šalininkas ir sekėjas, mokytojo idėjas perkėlė rusų dirvon. Tačiau rusų teatro mokslo įstaiga* nemaža skirias nuo berlyniškio originalo. Berlyniškė įstaiga yra grynai vokiečių teatro mokslo įstaiga. Čia nagrinėjama vokiečių teatro praeitis, vokiečių teatro dabarties reikalai: teatro menas, teatro moralė, teatro teisė ir t.t. Berlyniškis institutas yra išaugęs iš germanistikos seminaro kevalo, todėl ir suprantama, kodėl instituto darbas apima tiktai germanų teatro sritį.

---

* Tiesą pasakius, kai kūrės Rusų meno istorijos instituto Teatro istorijos skyrius, Berlyne Teatro mokslo instituto dar nebuvo. Buvo tiktai Teatro mokslo seminaras, davęs atitinkamo pavyzdžio kitiems universitetams. Buvo tiktai paskelbtas pagrindinis prof. Max Herrmano veikalas, sudaręs visą revoliuciją teatro moksle.

Rusų gi mokslo įstaiga yra susiskaldžius į penkias sekcijas: 1) Vakarų Europos teatro istorijos, 2) rusų teatro istorijos, 3) Rytų teatro istorijos, 4) „teatro mokslo" (teatrovedenije) ir 5) kino sekcijos. Rusų mokslo įstaigos darbo programa kur kas platesnė už berlyniškę: darbo programos platybę atsiliepia ir darbų pobūdy. Tuo tarpu kai berlyniškiai mokslininkai, varydami ne per platų barą (tik vokiečių teatras!), skina naujus takus, leningradiškiai mokslininkai, perdėm plačiai užsimoję, esant dar sunkioms darbo sąlygoms, plačiai populiarizuoja Vakarų idėjas, taikydami jas realiojo gyvenimo reikalams.

Tačiau Vakarų gyvosios sėklos, pasėtos rusų dirvoje, jau ima duoti labai gražių vaisių, – ima pasireikšti ir rusų naujų mokslininkų, nemaža žadančių šioje mokslo šakoje. Visose sekcijose pagaminta ilga eilė pranešimų, kuriuose išnagrinėta daug svarbių ir painių teatro mokslo klausimų.

MII Teatro istorijos ir teorijos skyrius Leningrade turi kelias pagalbines įstaigas. Pirmoj eilėj paminėtina rusų teatro istorijos kartoteka. Tai rinkinys kortelių, kuriose sistematingai aprašinėjami spaudiniai, archyvų dokumentai ir šiaip rusų teatro istorijos muziejinė medžiaga. Kartotekoj yra daugiau kaip 250 000 kortelių. Žinios sistematizuojamos einant keturiais pažymiais: chronologija, asmenų vardai, pjesių pavadinimai, daiktų pažymėjimai. Antra pagalbinė mokslo įstaiga – Teatro istorijos ir teorijos kabinetas, kurio pagrindinis tikslas yra padėti pradedantiems mokslininkams, studentams ir ekskursantams susivokti pagrindiniuose teatro istorijos ir teorijos klausimuose. Kabinetas turi skyrius: bibliotekos, kartotekos, kartografijos, ikonografijos ir archyvų. Trečia pagalbinė mokslo įstaiga – teatralinė laboratorija. Tai yra labai svarbi įstaiga, – ji suriša mokslą ir gyvenimą vienon tikslumon. Tai yra scenos plotmė su visais reikalingais įrengimais. Joje daromos senovės scenų rekonstrukcijos, joje daromi ir visokie bandymai, sprendžiant dabarties teatro klausimus ir uždavinius (šviesos klausimai, žiūrovo psichika ir t.t.).

Prie Meno istorijos instituto teatro skyriaus 1921 m. įsteigti tam tikri teatro kursai, kurie siekia parengti teatro pedagogų,

kritikų, recenzentų, darbininkų teatro muziejams bei archyvams ir t.t. Šiuose kursuose, pavyzdžiui, 1925–1926 metais buvo dėstomi ir šitokie dalykai:

V.N. Vsevoldskij-Gerngross: „Rusų senovės teatras" (4 val.); „Rusų teatras XVIII amž." (4 val.); Teatro istorijos seminaras (2 val.); praktikos darbai kartotekoj (4 val.).

A.A. Gvozdev: „Vakarų Europos XIX amžiaus teatro istorija" (kursas ir seminaras, 4 val.); „Teatro istorijos metodologija" (2 val.).

V.V. Gippius: „Rusų drama" (nuo Gogolio iki mūsų laikų) – 4 val.; „Rusų teatras XIX amž." (2 val.); „Rusų teatro kritikos istorija" (2 val.).

K.N. Deržavin: „Įvadas į kino mokslą" (2 val.). Seminaras (kino technika) – (2 val.).

I.P. Izvekov: „Teatro mokslas" (teatrovedenije, 4 v.); „Spektaklio analizas" (4 val.); „Spektaklio įvertinimas" (4 val.).

S.S. Mokulskis: „Vakarų Europos teatro istorija" (Viduramžis, Renesansas, 3 val.).

A.I. Piotrovskij: „Teatro sociologija" (2 val.).

A.A. Rykov: „Spektaklio formavimas" (oformlenije, 2 val.).

A.A. Slonimskij: „Įvadas į rusų dramos tyrinėjimą" (4 val.).

I.J. Vallertinskij: „Vakarų Europos teatro istorija, XVIII amž." (4 val.).

P.P. Sokolov: „Antikos teatro istorija" (3 val.).

V.N. Solovjov: „Įvadas į rusų teatro tyrinėjimą sąryšy su naujausių teatralinių srovių istorija" (2 val.).

Šis skaitytų kursų sąrašas vaizdžiai apibūdina, kuria kryptimi rusuose eina teatro mokslas. Teatro mokslas bene jau galutinai bus išvaduotas iš literatūros istorijos vergijos, ir net dramos istorija perkelta į teatro istorijos plotmę! Ši naujoviška mokslo kryptis, teatro istoriją padariusi nepriklausomu savaimingu mokslu, žada daug laimėjimų. Išvaduotasai iš literatūros istorijos globos teatro istorijos mokslas net literatūros studijoms bus naudingesnis, nes jisai, atnešdamas naujus metodus, nušvies daugelį literatūros faktų nauja šviesa, kurios gryni literatūros

istorijos metodai įžiebt negalėjo ir negali. Rusai atskiruose leidiniuose, straipsniuose bei monografijose jau suskubo nemaža tokios šviesos pasėti. Bet apie tai bus kalba atskirų leidinių recenzijose.

[TEATRO LITERATŪRA]

GUSTAVAS COHEN. Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age

Pagaliau šiais metais išėjo iš spaudos seniai laukiamas Coheno (sk. Koano) veikalas apie prancūzų viduramžio religinį teatrą. Šis veikalas teatro mokslininkų tarpe jau buvo žinomas iš seniau. Pirmas šio veikalo leidinys pasirodė dar 1906 metais, kaipo ištrauka iš *Mémoires couronnés de l'Académie de Belgique*, – išleista buvo nedidelis egzempliorių skaičius, ir jie tuojau buvo išparduoti. Sekamais 1907 metais pasirodė to veikalo vertimas vokiečių kalba. Vokiškas leidinys, palyginti su prancūziškuoju, buvo žymiai papildytas, ypač pridėta nemaža paralelių tarp prancūzų viduramžio religinio teatro ir analoginio teatro kituose Europos kraštuose. Tačiau ir vokiškasai leidinys buvo labai greitai išparduotas, – per pastaruosius kelerius metus buvo pasidaręs bibliografinė retenybė. Juo labiau buvo laukiamas prof. Coheno veikalo naujas leidinys, kad tai yra iki šiol vienintelis veikalas pasaulinėj literatūroj, metęs raiškios šviesos į viduramžio religinio teatro genezio ir gyvenimo paslaptis.

Pradedant romantikų laikais viduramžio gyvenimas patraukė savęsp mokslininkų organizuojamą ranką. Ir viduramžio religinis teatras susilaukė pakankamai mokslininkų dėmesio. Apie viduramžio religinį teatrą prirašyta nemaža knygų, jų skaičius itin padaugėjo pastaraisiais dešimtmečiais. Tačiau iš visos gausiosios literatūros joks veikalas negalėjo atstoti prof. Coheno kūrinio.

Visos stambesnės studijos apie viduramžio teatrą (neišskiriant net tokio L.Petit de Julleville ar Creizenach) pasižymi fatališka kriticizmo stoka. Viduramžis – tamsi, nepalanki tyrinėjimams gadynė, – bet tos gadynės tamsumas per daug jau buvo išnaudojamas, bent teatro istorijos. Būdavo, pagaus kas kokį viduramžio tikrą ar net abejotiną faktą, sudarys juo paremtą teoriją, o kitas mokslininkas šią teoriją parems, – ir veikiai ji užima teisybės sostą, tuo tarpu kai jai pritiktų daugiausia – gražios legendos sėdynė. Be kriticizmo stokos, mokslininkams daugiausia kliudė viduramžio teatrą tirti atitinkamo metodo nesimas. Jie visi beveik be išimties (ypač prancūzai!) į teatro istoriją žiūrėdavo pro literatūros istorijos akinius: visą teatro istoriją suvesdavo į atitinkamų pjesių turinio atpasakojimą arba pjesėse išvestų asmenų apibūdinimą.

Prof. Cohen nuėjo kitu keliu. Būdamas gilus analitikas ir jautrus skeptikas, kokiais gal tiktai prancūzai temoka būti, apsiginklavo jisai visais kriticizmo ginklais. Nė vienu liudininku jisai nepatikės jo „neprisiekdinęs", – neištyręs, ko tas liudininkas vertas. Prof. Cohen, kalbėdamas apie teatrą, atsisakė nuo literatūros istorijos. Literatūros istorijos faktus jis naudoja tiktai tiek, kiek tai reikalinga teatro istorijos faktams paaiškinti. Metodo atžvilgiu prof. Cohen griežtai išsiskyrė iš kitų mokslininkų tarpo, pramindamas naują kelią teatro istorijos moksle. Tai buvo XX amžiaus pradžioj, 1906 metų leidiny. Nuo tų metų prabėgo daug laiko, ir prof. Cohen pramintas kelias ėmė platėti. Šį laikotarpį ir prof. Max Herrmann paskelbia savo „revoliucinį" teatro istorijos veikalą „*Forschungen...*", ateina visa eilė kitų mokslininkų, ir teatro istorijos mokslas įgauna nepriklausomybės.

Per dvidešimtį metų nuo pirmo Coheno knygos pasirodymo teatro istorijos srity jau labai daug padaryta, tačiau Coheno veikalas kaip buvo, taip ir pasiliko nepakeičiamas.

Prof. Cohen, kaip sako, su dokumentais rankoje parodo, kaip, kokiu būdu religinėse apeigose pradėjo užsimegzti teatras. Ir šiandien gi dar tebėra religinės apeigos, – o teatras šiandien iš jų neišsirutuloja! Prof. Cohen bene pirmas atkreipė akis į

santykius tarp liturginės (vėliau religinės) vaidybos iš vienos pusės ir pasauliškio teatro – iš antros. Šis pastarasai mokslininkų būdavo paprastai ignoruojamas ar per mažai vertinamas, jo įtakos į religinę dramą nieks neįtardavo, todėl ir daugelis religinio teatro faktų likdavo nesuprantami. Gustave Cohen, atkreipdamas tinkamą dėmesį į pasauliškį teatrą, į jo elementus, pasireiškusius viduramžio religinėj vaidyboj, visą klausimą tuo būdu perkėlė kiton plotmėn. Gustave Cohen viduramžio religiniame teatre skiria tris fazes: liturginė drama, pusiau liturginė drama ir misterijos. Būdamas puikus stilistas, Cohen labai vaizdžiai apibūdina kiekvienos viduramžio religinio teatro fazės išsiplėtojimą.

Duoda įtikinančių žinių apie tą vietą, kur vykdavo vaidinimai, skaitytojo akyse rekonstruoja viduramžio sceną su visais jos rojais ir pragarais, aprėdo prikeltus iš numirusių aktorius atitinkamais drabužiais, atgaivina jų judesius, jų meną.

Toliau autorius parodo visą sudėtingą viduramžio teatro mašineriją, parodo, kokiu būdu padarydavo scenoj lietų, visuotinį tvaną, kaip žmones nukryžiuodavo, kaip nukankintieji scenoj iš numirusių atsikeldavo... Prof. Cohen kreipia didelio dėmesio ir į vaidinamųjų pjesių autorių ir į tas organizacijas, kurios vaidinimą rengdavo. Dar didesnio dėmesio Cohen kreipia į viduramžio aktorius, į režisūrą, į tas sąlygas, kuriomis tekdavo dirbti, į jų tarpusavio santykius, į jų kūrybinius uždavinius bei principus. Prof. Cohen nuveda skaitytoją užkulisin, pačion teatro laboratorijon, ir parodo, kaip spektaklis „stojos kūnu". Pagaliau autorius „restauruoja" ir viduramžio teatro publiką, apibūdindamas jos sudėtį, jos skonį, jos santykius su teatru, jos pareikalavimus – jos įtaką į viduramžio teatro kūrybą.

Coheno metodas yra iš esmės tas pats Herrmanno metodas, tiktai pradėtas iš kito galo: spektaklio – kelių rekonstrukcija.

Kam rūpi menas, o ypač teatro menas, kas nori pažinti teatro praeitį ir suvokti jo dabartį, nesusipažinęs su prof. Coheno kūriniu – neištvers.

[BALETO LITERATŪRA]

ЖАН-ЖОРЖ НОВЕРР. Письма о танце, „Academia", Ленинград, 1927.
(J.-G. Noverre, Lettres sur les arts imitateurs, Paris, 1807)

Nors baleto menas savo esme labai senas, – nė kiek ne jaunesnis už vaidybos meną siaurąja to žodžio prasme, – tačiau plačiajai visuomenei tasai menas toli nėra taip įkandamas, kaip kuris nors kitas menas. Ir ne tiktai mūsų visuomenei, kuri palyginti dar visai neseniai susilaukė progos gyventi baleto menu. Net Vakarų Europoj, kurioj baleto menas savo amžių skaičiuoja ilgais šimtmečiais, net Rusijoj, kur baleto menas pasiekė nepalyginti aukšto tobulybės laipsnio, – net tenai baleto menas yra palyginti siauro visuomenės sluoksnio pasidžiaugimo objektas. Taip yra todėl, kad baleto menas reikalauja iš žiūrovo daugiau pasirengimo negu kuris kitas menas. Romaną skaityti ir juo džiaugtis gali kiekvienas kiek raštingas pilietis, tuo tarpu kai iš baleto meno žymiai piliečių daliai pasilieka tiktai balerinų gražios blauzdos. Baletas, kaip ir muzika, yra reikalingas tam tikros kultūros. Tokios kultūros įgyjama pirmoj eilėj žiūrovų visuomenę atitinkamai auklėjant. O šitoksai auklėjimas nėra įmanomas be atitinkamų teoretinių bei istorinių pagrindinių žinių.

Istorija jau taip susidėjo, kad apie baleto meną pagaminta palyginti nedaug raštų. Ir dar mažiau yra tokių raštų, iš kurių galima šio to išmokti. Todėl kiekvienas žymesnis raštas apie baleto meną yra ypatingai brangintinas. Vieną tokių brangių baleto srity veikalų yra šiais metais išleidusi Leningrado knygų

leidykla „Academia", būtent: Noverre"o laiškus apie šokį. Baleto literatūroj tai yra pagrindinis veikalas, vienas iš pačių įžymiausiųjų. Kas buvo operos menui Gluck ir Rich. Wagner, tas buvo J. Noverre choreografijos menui. Kaip nėra nūdien tokio filosofo, kuris galėtų šiokiu ar tokiu būdu nesiskaityti su Kantu (jį priimdamas ar atmesdamas), taip nėra nūdien tokio rimto baletininko, ypač baleto teoretiko, kuris galėtų išsiversti be pažinties su Noverre'u.

Noverre, gimęs netoli Paryžiaus 1727 metais, sulaukęs 16 metų, jau debiutuoja baleto mene. Ir toliau visą savo ilgą gyvenimą tuo menu tiktai ir tegyvena. (Mirė 1810 metais.) Buvo jisai baletmeisteris Berlyne (Italų operoj), paskui Paryžiaus Komiškojoj operoj, buvo ir Londone. Grįžęs iš Anglijos, pasidaro baletmeisteris Lione, iš ten buvo pakviestas į Stuttgartą, kur ilgai ir sėkmingai darbavos. Iš ten į Vieną (Wien), Milaną, pagaliau ir į Paryžiaus operą. Gyvenimo pabaigoj dar kartą jisai persikelia į Londoną darbuotis.

Savo plačiu veikimu Noverre buvo baleto novatorius, kartais net revoliucionierius, estetas, teoretikas. Su jo vardu, su jo raštais yra susijusios daugelis pagrindinių baleto problemų, dėl kurių dar ir nūdien mokslininkai tebesiginčija. Noverre sukūrė logiškai pagrįstą baleto *libretto* (siužetą), jisai pirmas iš baleto spektaklio padarė meniškai išlaikytą vientisą tikslų kūrinį. Jisai pirmas ėmė organizuoti į menišką vienumą kompozitoriaus, dailininko-tapytojo, scenaristo libretisto, aktoriaus ir režisieriaus darbą, kiekvieno jų įnešamą valią sintetindamas meniškon tikslybėn.

Noverre skiria šokį į dvi rūši: mechaniškas arba techniškas šokis (šokis, iki Noverre'o vyravęs) ir antras – pantomimiškas arba veiksmiškas (jo užuomazgą suranda jisai antikos pasauly; jį Noverre ir siekia įgyvendinti).

Mechaniškasai šokis, pasak Noverre'o, kalba tiktai akims, sužavi jas judesių simetrija, spindėjimu, tempu, įvairybe, kūno elevacija, pusiausvyra, patvarumu, pozų prašmatnumu, padėjimo kilnumu ir asmens gracija. Antrasai gi, vadinamasai „veiksmi-

nis šokis", esąs siela pirmojo. Šitas šokis duodąs pirmajam gyvybės, reiškiamybės ir, žavėdamas akį, pripildo širdį krupulingu virpesiu. Aktoriaus mimo pareiga esanti perduoti žiūrovui jaudinančius jį jausmus ir aistras, panaudojant judesių, mostų, veido tikslią ir teisingą reiškiamybę.

Noverre toliau sukonstruoja visą mokslišką „veiksminio šokio" sistemą, išlukštendamas tokio šokio pagrindus, analizuodamas šokėjo naudojamas priemones ir jų reikšmę šokio kalboje. Plačiai kalba jisai apie savybes, kuriomis turi pasižymėti kiekvienas baletmeisteris, apie baletmeisteriui ir šokėjui reikalingas žinias, apie baleto kompoziciją, apie baletui tikslaus siužeto parinkimą, apie baleto kūrimo taisykles, apie baleto dalyviams rolių paskirstymą, apie baleto prasmę ir reikšmę operose, apie figūrų reiškiamybę ir kaukių netikslumą, apie kordebaleto kompoziciją, apie korifėjus, apie kostiumą ir t.t., ir t.t.

Visus šiuos klausimus aptardamas, Noverre duoda elementarinių žinių, duoda kiekvieno aptariamojo klausimo istorinę perspektyvą, duoda teoretinį pamatavimą. Visi autoriaus sumetimai ir patarimai nėra kokie teoretiko pramanyti dalykai, tai yra didelio šokio maestro plataus patyrimo išdavos, kūrybos darbe užgrūdytos.

Mus skiria nuo Noverre'o gadynės daugiau kaip šimto metų laikotarpis. Daug kas per tą amžių pasikeitė, ir baleto mene ėmė pasireikšti įvairios naujųjų laikų įtakos. Tačiau į Noverre'o gadynės tradicijas nuolat ir nuolat tebegrįžtama. Net rusų geriausieji baleto žinovai (istorikai, teoretikai, kritikai), kaip antai A. Levinson, Svietlov ar Chudekov, – Noverre'o ištikimi mokiniai.

Paskutinė Noverre'o laiškų laida pasirodė 1807 metais. Aiškus dalykas, dabar ta knyga yra bibliografinė retenybė. Ir rusų knygų leidykla „Academia", išleisdama tą veikalą, atliko labai svarbų dalyką. Ji davė galėjimo ir mūsų visuomenei susipažinti su mokslo apie šokį pagrindais. Rusų leidinys dar tuo geras, kad jame yra įdėtas įdomus J.J. Solertinskio straipsnis apie Noverre"ą; taip pat yra pridėta ir vertingi to paties Solertinskio

komentarai prie Noverre'o laiškų. Tai padidina knygos įdomumą ir suprantamumo laipsnį.

Kadangi Noverre, be baleto, plačiai paliečia ir apskritai vaidybos pagrindus, tai jo knyga yra įdomi kur kas platesniems visuomenės sluoksniams negu tiktai baleto mėgėjams. Baleto lankytojams žiūrovams būtinas reikalas su šiuo veikalu susipažinti. Lygiai būtinas yra reikalas šį veikalą išstudijuoti visiems teatro kuriamojo darbo dalyviams – operos bei dramos aktoriams ir teatro recenzentams.

APIE TEATRĄ IR LITERATŪRĄ

Literatūros ir teatro santykiavimo klausimas ir mūsų dirvoje berods jau visai pribrendęs. Lietuvoj gana populiarioje rygiškėje „Segodnia" net autoritetingasai istorikas prof. Kizeveteris šio klausimo sprendiman nedėkingai įsivėlė. Dar šią vasarą jis kėlė didelį triukšmą ir olbijo rusų režisierių Mejerholdą, kam šis, statydamas Gogolio „Revizorių", „iškarpė Gogolio pjesę", tariant, Gogolio patiektą vaidybinę medžiagą savaip pertvarkė. Ir mūsų teatro kritikai bei recenzentai ne kartą solidarizavo su prof. Kizeveteriu. Ir mūsiškiai ne kartą vaitojo, kad Ibseno scenoje nematę, kad Krėvės kūrinys buvęs „sudarkytas", kad ir Moljeras buvęs ne toks, kokį istorija vaizduojanti. Ir dar dažniau nusiskundžiama, kad scenoj neišlaikyta ta ar kita istorinio laikotarpio dvasia, stilius, tradicijos... Veikiai prasideda teatro sezonas, – reikia tikėtis, šitokios rūšies „lementacijos" dar ne kartą kartosis. Todėl ir pravartu būtų susivokti, kiek turi pagrindo visi šitokie nusiskundimai.

Šie klausimai yra tampriai susiję su kitu pagrindiniu klausimu. Būtent: teatro menas yra savaimingas menas, ar jis nėra tokis? Ar teatras yra literatūros tarnas, ar jis turi savo uždavinių, išeinančių iš literatūros ribų?

Prof. Kizeveteris ir tie mūsiškiai, kurie vaitoja matę scenoje „sudarkytus" veikalus, matyti, yra tos nuomonės, kad teatras yra *antraeilis* menas. Jie norėtų, kad teatras būtų literatūros interpretatorius, literatūros funkeija. Tiktai šitokia pažiūra tegalima pateisinti jų samprotavimai ir triukšmas.

Tačiau ir nesiveliant į gilias estetines ekskursijas bei sudėtingus samprotavimus nesunku įsitikinti, kad šitokia pažiūra iš esmės yra klaidinga ir jokiais istorijos daviniais, jokiomis tradicijomis nėra pateisinama. Jeigu teatras tėra tiktai literatūros kūrinių interpretatorius, tai jis mažų mažiausia yra nereikalingas. Kiekvienas mokąs skaityti pilietis gali literatūros pasiskaityti ir interpretuoti, kaip tik jam patinka. Jeigu jau kuris literatūros kūrinys yra reikalingas interpretacijos, tai šis darbas galėtų rasti kur kas įtikinamesnių vykdytojų negu aktoriai. Autorius dažniausiai vieną savo „rolę" tesimoko, ją tevaidina – „teinterpretuoja" – ir tuo pasitenkina. Tuo tarpu koks literatūros profesorius, apsiginklavęs erudicija, devynias knygų spintas savo pakaušy nešiodamas, galėtų pusėtinai pilniau interpretuoti, negu kuris aktorius, kuris yra tiktai aktorius – ir nieko daugiau.

Prof. Kizeveterio minties šalininkai savo vaitojimuose nėra net nuosakūs. Kai Stanislavskis „inscenizavo" Dostojevskio romaną, prof. Kizeveteris tylėjo, – nesipiktino, kad Dostojevskio romanas „sudarkytas". O dėl Gogolio – širsta. Kuo Gogolis geresnis už Dostojevskį? Ar kai Sutkus Dickenso pasakėlę „inscenizavo", – niekas nešoko autoriaus teisių ginti, o dėl Ibseno, dėl Krėvės – nerimsta! O juk ir Dostojevskio, ir Dickenso veikalai tikrai jau buvo „iškraipyti", – jų apysakų apysakiškoji dalis skaudžiai nukentėjo. Pasiaiškinimas, kad „čia apysakos, o čia – dramos" iš esmės juk nieko nepaaiškina. Faktas, kad čia ir čia kūrinio čielybė scenoj vienodai sulaužyta. Jeigu galima savotiškai scenoje naudoti romanų tiekiamoji medžiaga, kodėl negalima savaimingai naudoti ir dramos? Koks esminis skirtumas?

„Kizeveterininkų" nenuosakumas eina dar ir kita kryptimi*. Iš viso dar labai didelis klausimas, kiek gali būti mūsų laikų teatras ištikimas praeities dramaturgui? Šit tą pačią rolę (tos pačios dramos) vaidina Alex. Moissy, Kačialovas, Gémier,

* Čia visai nenorime pasakyti, kad prof. Kizeveteris būtų šią kritikos kryptį pramanęs. Kryptis – sena, tiktai Kizeveterio pusėtinai smarkiu tonu dar neseniai pareiškė ją laikrašty, kuris Lietuvoj yra plačiai naudojamas (*aut.*)

Al. Steinrucas (Šteinriukas). Visi jie kartoja tuos pačius žodžius, tačiau jų gyvendinamieji scenos asmenys taip nepanašūs vienas į kitą! Nėra galima nutverti, kuris jų yra „geresnis", nes jie visi yra savaimingi ir savaimingai geri. Jeigu vienas jų yra ištikimas autoriui, tai visi kiti, savaime suprantama, jau nebegali būti ištikimi, nebegali būti „teisingi interpretatoriai". Pripažindami Moissy, turėtumėm pasmerkti Moskviną, Volfą, Bassermaną, Pitojevą... Toks logiškas galas. Išvados nesąmoningumas rodo, kad premisose nėra viskas tvarkoje. Ir netvarka susidaro todėl, kad teatro kritikai – literatai nepakankamai skiria dramaturgijos ir literatūros meno esmę. Parašytas romanas, ypač jei jis dar atspausdintas, yra jau visai baigtas veikalas. Tuo tarpu parašyta ar atspausdinta pjesė toli dar nėra baigta. Ji nėra baigta be priklausomo jai veiksmo, be varsų, linijų, ritmo, reljefiškų formų. Ji gali būti baigta tiktai teatro scenoj. Kartais net esti! Juo daugiau pjesę beskaitant, galima pastebėti nereikalingų pauzių bei intervalų, juo dėkingesnė esti pjesė vaidybai, juo pilnesnis tampa spektaklis.

Veiksmo, varsų, linijų, ritmo jokia pjesė negali duoti, – visa tai duoda aktorius, scena. Aktorius scenoje įduoda pjesei reljefiškos gyvybės. Ir šiuo žvilgsniu visos pjesės yra vienokioj padėty, – jos visos turi būti scenoje baigtos. Ir šit vienas režisierių ar aktorius baigimo darbą atlieka vienaip, kitas kitaip, ir jie abu turi vienodai svarbų menišką *raison d'étre*. Pjesė nėra net iš molio nulipdytas Adomas, kuriam reikalinga Viešpaties dvasia įkvėpti. Ji yra tiktai Adomo griaučiai, reikalingi raumenų, reikalingi atitinkamų reljefiškų formų. Šia prasme pjesė yra griaučiai spektaklio kaipo meniško vieneto. Šia prasme pjesė nesiskiria nuo scenarijaus, kuris buvo naudojamas vietoj pjesės italų *commedia dell'arte* bei mūsiškiame nabašninke „Vilkolaky", sekusiame italų pavyzdžiu. Kaip žinoma, italų (*commedia dell'arte*) nevaidindavo jokių rašytų pjesių. Jie turėdavo tiktai scenarijų, tai yra iš anksto nustatytą planą ar schemą, kas ir kokia tvarka scenoj turi atsitikti. Toks scenarijus būdavo paprastai prikalamas kur nors užkulisy prie scenos, ir visi aktoriai juo vaduodavos savo

scenos žygiuose. Dažnai scenarijuose prieš pat vaidinimą įvykdavo visokių pakeitimų. Pavyzdžiui, koks aktorius neateina, o jis pakeisti nėra kuo, tad tenka visas scenos veiksmas perkombinuoti. Sceniškasai veiksmas perkombinuoti būdavo nesunku, nes žodžiai buvo kuriami pat scenoje vaidybos metu. Ir šitokiu būdu italai sukūrė daugybę nemirštamų tipų. Italų teatro įtaka, jau stipriais bruožais pasireiškusi Moljero teatre, ir nūdien tebėra gyva įvairių teatralinių formų atbalsiuose.

Italų komedija, žydėjusi ne vieną šimtmetį, mus daug ko pamoko. Ji pirmoj eilėj vaizdžiausiai parodo, kad teatras gali lengvai apsieiti be to, ką mes vadiname literatūra. Iš tikrųjų literatūra per visą Europos teatro istoriją teatro gyvenime maža ką tereiškė. Romanai, apysakos, poemos, kantatos, sonetai ir visos kitos literatūros formos teatrui labai menki talkininkai, teatras šitokiai literatūrai nieko nėra skolingas. Tačiau italų komedijos pavyzdys parodo, kad teatras negali apsieiti be dramaturgo, vis viena, ar tas dramaturgas būtų individualinis asmuo, ar kolektyvinis. Kiekvienas spektaklis gyvendina tam tikrą veiksmą, veiksmas gi remias siužetu. Reikia gi, kad kas nors sukomponuotų atitinkamą siužetą, kuriuo atsiremiant būtų galima išrutuloti sceniškasai veiksmas. Reikia pirmoj eilėj sukurti spektaklio griaučiai, paskui jau tenka įduoti jiems elastingų reljefiškų formų ir pagaliau įkvėpti dvasią. Tiktai šitokio dramaturgo reikšmė netektų nei perdėtai vertinti, nei klaidingai suprasti. Nes dramaturgija priklauso ne literatūros istorijai, bet teatro istorijai. Netenka jau ir minėti, kad senasai įpratimas teatro istoriją konstruoti, atsiremiant užsilikusiais dramaturgijos paminklais, ir teatro istoriją daryti literatūros istorijos dalimi, – yra niekuo nepagrįstas prasimanymas. Šitoksai prasimanymas įsigyveno todėl, kad palyginamai seniai buvo surastas rašto menas ir seniai imta raštu fiksuoti vaidyboje naudotą žodžio medžiagą. Dėl šios priežasties ir įsigyveno prietaras, kad teatras yra literatūros sūnus. O jei, pavyzdžiui, kaip teisingai Sergejus Radlovas pastebi („Statji o teatre", Petrograd, 1923), antikos pasauly būtų buvęs surastas kinematografas ir būtų buvę užfik-

suota aktorių mimika, mostai, judesiai, ritmika, varsos, o būtų mums dingus žodinė antikos teatro medžiaga, – tai ar atsirastų mūsų laikais žmonių, kurie tikintų, kad antikos teatras buvo literatūros funkcija? Ar nepasirodytų tada kartais, kad literatūra teatre buvo antraeilis dalykas? Pripuolamu atsitikimu, kad rašto menas buvo pirmiau suvoktas negu kinematografas, fiksuojantis mimiką, mostus, judesius, padėtis, – šiuo pripuolamu atsitikimu negalima remti amžinasties siekiančių tezių. Kalbėti apie teatrą, atsiremiant vien tiktai pjesių rašytais paminklais, yra tas pats, kas ir kalbėti apie gotikos bažnyčią, atsiremiant vien tiktai statybos žėgliais!

Todėl tektų ypatingu būdu pabrėžti: teatras be dramaturgo negali apsieiti, nes be dramaturginės medžiagos teatras nukryptų į siaurą techniškumą, į įvairias scenas *lazzi* kombinacijas, ir niekad spektaklis negalėtų sudaryti išlaikyto meniško vienumo. Užtat dramaturgija nėra literatūros istorijos objektas, tai yra teatro istorijos dalis. Šią tezę galėtų patikrinti lygiai istorijos sumetimai, lygiai istorijos daviniai.

Literatas, kurdamas savo kūrinį, siekia skaitytojuje sukelti tam tikrą nuotaiką, sužadinti jausmus, pašaukti tam tikrą vaizdų eilę. Literato kūrybos technika savaime prisitaiko jo kūrinio naudojimo sąlygoms. Literatas nori, kad jo kūrinį skaitytų ir kad skaitymo keliu būtų galima *priimti* autoriaus mintis ir intencijas. Taip daro visų literatūros žanrų kūrėjai. O dramaturgo tikslas visai kitoks. Dramaturgas siekia organizuoti aktorių kolektyvą, ir taip organizuoti, kad aktorių kūryba sudarytų menišką vienumą. Čia uždavinys visai kitokios plotmės, visai ne literatiškas.

Dramaturgo kūrybos metodas greičiau primena architekto metodą negu literato. Jiedu, vienas ir kitas, organizuoja medžiagą, iš anksto nustatydami planą*. Architekto kūrinys eina sava tvarka: pamatai, sienos, stogas. Lygiai dramaturgo: ekspozicija – užuomazga, išsirutulojimas ir katastrofa (komiška ar tragiška, – vis viena).

* Šia prasme esu jau kiek kalbėjęs ir straipsny „Naujos idėjos teatro moksle", *Židinys*, 1926, num. 11–12.

Kaip architektas, statydamas rūmus, negali atsisakyti nuo nurodytos rūmų plano schemos, taip ir dramaturgas be minėtos schemos negali išsiversti. Jeigu mūsų laikais ir yra rašytojų, kurie gamina dialoguotus veikalus (pavyzdžiui, „dramatizuotas poemas"), neprisilaikydami minėtos schemos, užtat jie ir yra tiktai rašytojai, jie nėra dramaturgai, – jų veikalai nėra teatralūs, vaidybai netinka. Kas kita literato darbas. Iš kurio galo pradės jisai romaną rašyti, vis viena šis tas „išeis". Jeigu rašytojas talentingas, gali išeiti ir visai neblogai. Jam jokio plano, jokios schemos (čia nekalbama apie tam tikrą dėstymo logišką nuosakumą) nereikalinga. Dažnai pasitaiko juk, kad keli autoriai vieną romaną rašo [su dramomis taip pat daroma. – *Red.*]. Vienas parašo dalį, o kitas tęsia. Net Lietuvoj bene devyni autoriai kartą vieną romaną rašė (žr. nabašninkes *Kauno naujienas*). Pasakoja anekdotą apie Al. Dumas, kad jis, rašydamas romanus, pasidirbdindavęs vaizduojamų asmenų lėles. Nugalabina kurį herojų – ir kiša lėlę pastalėn, kad nesipainiotų. Be lėlių jisai užmiršdavęs, kurie jo romano herojai dar gyvi ir kurie – jau pas Abraomą...

Romane viskas tampriai yra surišta, viskas nuosaku, viskas praeina, vienas elementas iš kito išplaukdamas skaitytojo vaizduotėj. Su visais pakilimais ir atslūgimais, su visais aprašymais ir visomis charakteristikomis. Tuo tarpu dramaturgo kūriny tokio nuosakumo ir vaizdingumo negali būti. Pavyzdžiui, daugelis įvykių atsitinka, banališkai tariant, „už kulisų", apie tuos įvykius žiūrovas sužino tiktai aplinkiniu keliu. Pasilieka tik įvykiai, vykstą scenoje, žiūrovo akyse. Bet dramaturgo kūriny negali būti aprašymų, charakteristikų etc., kuriomis galėtų plačiai naudotis romanas. Tad dramaturgo tiekiamoji medžiaga dar siauresnė. Šie įvykiai, kurie atsitinka tarpuveiksmy („antrakte"), riša vieną aktą su kitu, tačiau tasai ryšys yra netiesioginis. Dramaturgas duoda tokiu būdu tiktai paprastus kontūrus, jis nurodo tiktai pagrindinius punktus, tarp kurių turi veiksmas vystytis, o toliau – jau režisieriaus ir aktoriaus dalykas. Tarp dviejų taškų galima nubrėžti kiek norint kreivųjų. Dramaturgo

nurodytus pagrindinius punktus galima kaip norint jungti, ir visi junginiai bus vienodai logiškai pagrįsti. Aišku, kodėl tą patį dramaturgo kūrinį galima įvairiausiais būdais scenoje vaizduoti, ir visi vaizdavimai bus lygiai tvarkoj.

Tačiau ne kiekvienas siužetas, tinkantis literatūros kūriniui, tinka ir dramaturgo kūriniui. Literatas gali vaizduoti nuotaiką, padėtį, daiktų santykius, ir jo jam gana. Tuo tarpu dramaturgui visa tai netinka. Dramaturgas yra reikalingas veiksmo. Siužeto skirtingumo reikalu vaizdžių pavyzdžių paduoda *Isidor Kleineris* („U istokov dramaturgiji", Leningrad, 1924). Šit koks studentas matematikas sėdi savo kambary ir rengias egzaminams. Jo kambario durys turi rankeną, kuria vieton rakto galima duris užrakinti. Norint duris užrakinti iš vidaus, reikia rankeną perkelti iš oro į vidų. Rankena buvo laukinėj pusėj, kai studentas netyčia trinktelėjo durimis ir jos užsidarė – užsirakino, – studentas, likęs kambary, rengias toliau egzaminui. Bet staiga prisimena, kad paskirtas *rendez-vous*, į kurį reikia skubėti, nuo kurio gal visa gyvenimo laimė priklauso. Tuo tarpu šeimininkės nėra namie, kuri atidarytų duris. Bando jisai spausti duris, bet jos nepasiduoda. Ir nusiminęs studentas, keikdamas duris, sėda ir laukia, kol sugrįš šeimininkė ir išvaduos iš nelaisvės.

Šitoks siužetas visai tinka literatūros kūriniui, jį panaudojant galėtų būti sukurta įdomi ir linksma apysakėlė. Tačiau dramaturgui jis visai netinka [? *Red.*]. Bet šit kitas to siužeto variantas. Studentas „belaisvis", nenorėdamas pasivėluoti į *rendez-vous*, ima baladotis, šaukti: gal kas ateis ir išvaduos. Tuo tarpu vagys, naudodamies, kad nieko nėra namie, įsivelia į butą ir šeimininkauja. Ateina ir žmonės, išgirdę trukšmą. Vagys praneša ateiviams, kad į jų butą įsibrovęs vagis, ir jie jį uždarę kambary. Jie prašo ateivių pasaugoti studentą – „vagį", o patys bėgsią paieškosią policijos, – išeina, tuo tarpu ateina ir buto šeimininkė, kuri, pamačiusi svetimus žmones, pamano, kad tai vagys, ir pakelia triukšmą. Pagaliau ateina ir tikrųjų vagių pasiųsta policija, atidaro kambarį ir visus gabena į nuovadą protokolui rašyti.

Šitas siužeto variantas tinka ir dramaturgo kūriniui [taip pat tinka ir ne dramaturgui. – *Red.*]. Gyvenimišku žvilgsniu šitoks siužetas gali atrodyti nelogiškas [? *Red.*], netikėtinas, bet teatro, dramaturgijos žvilgsniu jis yra visai logiškas ir pateisinamas. Reikalaujant iš dramaturgo gyvenimiško įtikinamumo, tektų ir didžiąją Šekspyro veikalų pusę pasmerkti kaipo netinkamus. [? *Red.*], gyvenimiškai neįtikinamus. Arba, pavyzdžiui, ir Moljero „Tartiufą" tektų lygiai pasmerkti. Nes kurgi gyvenime rasi tokį asilą, kaip Orgonas, ir tokį latrą, kaip Tartiufas, ir dar tokius negirdėtus neregėtus [jų] santykius. [Tačiau visa tai anaiptol neatrodo absoliučiai negalima. – *Red.*]. Tačiau Šekspyro, Moljero mes už tai nesmerkiame (nors ir yra buvę tokių literatūros istorikų, kurie, žiūrėdami į dramaturgiją literatūros žvilgsniu, Šekspyrui, pavyzdžiui, visą litaniją kaltinimų buvo prirašę).

Dramaturgas dėl savo kūrybos specifinių uždavinių turi kondensuoti įvykius, turi nuolat gilinti kovos momentus, turi mobilizuoti visokias kliūtis, turi įtempti padėtį ir vesti per kliūčių nugalėjimą į katastrofos momentą ir veiksmo išsibaigimą. Dramaturgas turi taip daryti dar ir todėl, kad jis savo herojų charakterį tegali pareikšti *tiktai per veiksmą*.

Romano herojus gali nedalyvauti jokiuose įvykiuose. Autorius gali aprašyti jo charakterį, nevaizduodamas jo santykių, jo kovos momentų su kitais asmenimis. Tuo tarpu dramaturgo herojų charakteris pasireiškia tiktai per konfliktus, įvykius ir t.t. Dramaturgo herojų charakteris visuomet turi būti dinamiškoj padėty. Šios padėties sustiprinimui dramaturgai paprastai charakterius kontrastuoja, tai yra vienam charakteriui priešpastato kitą, jam priešingą. Priešingų charakterių konflikte vaizdžiau ryškėja abiejų savybės. Tuo būdu dramaturgui ir čia pirmoj vietoj turi rūpėti fabula, įvykių sukaupimas, per kuriuos jis galėtų savo herojų charakterius pareikšti.

Kalbant apie teatro dramaturgijos žydėjimo laikus, pirmoj eilėj prisimena Eschilas, Sofoklas, Euripidas, Šekspyras, Moljeras, *commedia dell'arte*... Visi garsieji dramaturgai kūrė tiktai ry-

šy su teatru, tiktai vaidybai. Jie visuomet taikės prie esamųjų teatro vaidybos sąlygų, jie neneigdavo ir tojo pareikalavimo, kurio teikė publika, – jie atsižiūrėjo visuomenės tendencijų ir gyvenamųjų tradicijų. Eschilas – patsai dramaturgas, režisierius, aktorius. Sofoklas vaidyboj nedalyvauja tiktai todėl, kad turėjo silpną balsą. Euripidas irgi atsižiūri tradicijos, kad scenoje, veiksme iš karto dalyvauja ne daugiau [kaip] trys aktoriai, todėl ir jo pjesės taip sukomponuotos, kad scenoj daugiau trijų veikiančių aktorių nebūtų. Graikų dramaturgai, atsižiūrėdami teatro tradicijų, visuomet turėdavo taip komponuoti savo pjeses, kad aktoriai priversti vaidinti kelias „roles", – kad tie aktoriai turėtų pakankamai laiko persirengti. Tad ir konstruktyvišku žvilgsniu jau antikoj dramaturgija priklausė nuo teatro. Visiems yra žinoma, kad Šekspyras kūrė savo veikalus prisitaikydamas tų laikų anglų teatro padėčiai. Šekspyro pjesių konstrukcija (smulkūs atskiri aktai, – scenos; paralelė akcija) paaiškinama ir pateisinama tų laikų anglų teatro savaiminga konstrukcija. Šekspyro laikais dramaturgija anaiptol nebuvo laikoma literatūros dukterimi. Tuomet išleisti pjesę ne praktiškam vaidybos reikalui, bet pasiskaitymui, kaipo literatūros kūrinį, būtų buvusi gana juokinga pretenzija! Juo mažesnis literatūros savo laikais buvo ir Moljeras, kuris ne kartą kurdavo savo pjeses, atsižiūrėdamas aktorių skaičiaus, kurie buvo trupėj, įsidėmėdamas aktorių vaidybines savybes ir joms savo pjesę taikydamas. Arba austrų genialusai dramaturgas Jozefas Stranieris, – anais laikais buvo garsus kaipo geras dantų gydytojas, bet kad jis būtų buvęs padorus literatas, tai niekam ir į galvą negalėjo ateiti. Nėra ko jau ir kalbėti apie *commedia dell'arte*, to puošnaus teatro žiedo, kuris tačiau net rašytų pjesių nepaliko, nes jų neturėjo. Savo scenarijams semdavo šis teatras medžiagos, iš kur tik pakliūdavo (gyvenimo pastabos, literatūros kūriniai, senos ir naujos pjesės ir t.t.), tačiau visuomet prisitaikydavo prie esamųjų vaidybos sąlygų. *Commedia dell'arte* pjesės scenarijus net žymiai priklausė nuo vaidinimo laiko (dieną ar vakarą). Geresnieji dramaturgai ir mūsų laikais atsižvelgia realiųjų teatro sąlygų.

Pavyzdžiui, toksai Klabundas, rašydamas savo garsųjį „Kreidekreis", roles aiškiai taikė gyvų, jam žinomų aktorių būdui. Pagaliau gal dar raiškesnis pavyzdys – genialusai aktorius Harikas. Juk daugiausia jo nuopelnas, kad Šekspyras XVIII amžiuje atgimė. Jo nepalyginama vaidyba prikėlė Šekspyro vardą iš užuomaršos ir naują šviesą nuskaidrino. Tai yra neginčijamas faktas. Bet lygiai neginčijamas pasilieka ir tas faktas, kad Harikas Šekspyro veikalų, tokių, kokie jie yra parašyti, niekuomet nevaidino! Visuomet jis juos perdirbdavo, pritaikydamas savo laikams, – jo amžiaus skoniui ir dvasiai. Tokiu būdu ir Harikas žiūrėjo į Šekspyro dramaturgijos kūrinius ne kaip į kokį neliečiamą literatūros fetišą, bet kaip į vaidybos medžiagą, žinoma, labai svarbią, dėkingą, genialaus teatro sukomponuotą.

Minėtieji teoretiniai sumetimai ir istorijos pavyzdžiai rodo, kokios tuščios yra literatūros istorikų pretenzijos teatrą, o ypač dramaturgiją, pavergti literatūrai. Ir juo tuštesnės yra pretenzijos smerkti tuos teatro darbuotojus kūrėjus, kurie senas pjeses perdirbinėja taip, kaip reikalauja naujųjų laikų gyvenimas ir kūrybos pažanga. Jeigu jau būtinai reikėtų kas smerkti, tai greičiau yra smerktini tie teatralai, kurie yra aklai paklusnūs seniesiems tekstams, kurie sceną stengias paversti etnografijos bei istorijos muziejumi. Šitokių pastangų nepateisina nei teatriški sumetimai, nei istorijos pavyzdžiai. Pavyzdžiai – vėl tie patys – teatro žydėjimo laikotarpiai: klasiškieji V a. pr. Krist. gim. Atėnai, anglų Elžbietos laikais, Moljeras, *commedia dell'arte*. Tenai niekur nebuvo imama vaidinti kokią nors seną pjesę*, niekur nebuvo keliami nabašninkai iš numirusių. Tenai visur ir visuomet buvo gyvas dramaturgas, kuris kūrė pjesę, semdamas medžiagą iš savo laikų, sukaupdamas joje savo laiko stilių, prisitaikydamas prie savo laikų skonio, žiūrovų psichinės struktūros, atskirų trupės aktorių savybės. Jeigu buvo imama kokia sena pjesė, tai būdavo perdirbama: ji būdavo tiktai medžiaga naujai, naujoviškai

* Tiesa, Graikijoj buvo vaidinama ir mirusių dramaturgų pjesės: Eschilo, Sofoklo, Euripido. Bet jų kūrinius leista vaidinti jau žymiai vėliau, tuomet, kai graikų teatras buvo gyvas ne tiek kūrybinėmis jėgomis, kiek savo tradicijomis.

pjesei. Šis faktas tektų ypatingai akcentuoti: *teatras vertas savo repertuaru, išaugusiu iš tų laikų savybių ir aplinkybių.*

Prof. Kizeveteris ir jo bendraminčiai lietuviškųjų teatro feljetonų laukuose pusėtinai keistai galvoja. Kas būtų, pavyzdžiui, jei mūsų laikais koks kritikas susirūstintų dėl mūsų dailininkų tapytojų, kam jie ne taip madonas piešia, kaip, pavyzdžiui, Rafaelis, ir kad toks kritikas patartų mūsų dailininkams naudoti tas pačias varsas, kurias vartojo Rafaelis, kad jie tapytų tuo pačiu būdu?! Arba ir literatūroj – negalima gi vieną veikalą rašyti taip, kaip rašė Eschilas, antrą – kaip Rablė, trečia – kaip Novalis, ketvirtą – kaip Majakovskis!.. Jokioje meno šakoje stilių, reiškia, ir skonių eklektizmas, nėra pakenčiamas. Tiktai teatro mene kažkokio raganiaus užmačia tebereikalaujama tokio eklektizmo. Pramanyta repertuaro šiupinys: vieną dieną vaidinama Šekspyras, kitą – Sofoklas, trečią – Kalderonas, ketvirtą – Šileris ir t.t. Kiekvienas šių autorių gyveno kitokiomis tradicijomis, kūrė kitokiu stiliumi, kitokia technika, kitokiu skoniu, skaitės su kitokia aktorių technika ir kitokia publika, negu kad mes turime, negu tų autorių vienas ar kitas kaimynas turėjo. Reikalaujant tokio repertuaro šiupinio, yra reikalaujama nelyginant visuotinos skonių ir stilių mobilizacijos. Nes tuo pačiu reikalaujama, kad aktorius skraidytų iš Ispanijos į Šanchajų, iš Londono į Atėnus, iš Paryžiaus į Maskvą. Kas tuo pačiu reikalauja, kad scenoje kinematografiškai kaitaliotųs: šiandien scenoj eina barokas, rytoj – renesansas, toliau – rokoko, empire, Louis Quatorse, Biedemeyer, klasiškas, etiopiškas, idiotiškas stilius ar galas žino kokia košė!

Kiekvienas aktorius turi savo techniką, savo būdo savybes. Kiekvienas jų yra savo laikų sūnus, su kuriais jis yra tūkstančiais nematomų gijų susijęs, kuri[ų] visai atsipalaiduoti jis vis viena negali. Jei jis gali „persikūnyti", jei jis gali kaitalioti savo sąmonės turinį, tai vis viena negalės kaitalioti savo sąmonės formos, kurią jis gavo iš savo gadynės, iš savo tautos, iš savo geografinės gyvenamos vietos. Faktas, kad *commedia dell'arte* buvo pasiekusi aukščiausio teatro meno laipsnio, bet tenai aktoriai

nezyliojo po erdvės ir laiko pločius. Ten aktorius beveik visą savo gyvenimą vaidino vieną ir tą pačią rolę, – bet už tai kaip vaidino! Kokia buvo technika, kokia tobulybė! Italų komedijos aktoriai visuomet vaidino savo laikų stiliu[mi], išaugusi[u] iš jų gadynės įvairių kultūrinių faktorių tarpusavio veikimo. Tad pusėtinai neatsargus atrodo kai kurių mūsų teatralų tikinimas, kad nėra ir negali būti to, ką paprastai vadiname aktoriaus amplua. Jie manytų, kad kiekvienas aktorius turi vaidinti įvairiausias roles, ir jos visos turėtų gerai būti vaidinamos. Sugebėjimą vaidinti įvairiausias roles jie laikytų net gero aktoriaus pažymiu. Aiškus dalykas, jeigu taip būtų, – būtų labai geras daiktas. Bet dar aiškesnis dalykas, kad taip nėra, – kad toks tikinimas yra iš piršto iščiulptas, jokiais realiais daviniais neparemtas. Genijai, žinoma, gal ir galėtų įvairiausias roles lygiai gerai vaidinti. Bet tam jie ir genijai: genijams universitetai nereikalingi...

Mūsų laikų teatras negaluoja. Negaluotų ir tapyba, jeigu tapytojai būtų verčiami tokiame pat kvailame šoky po pasaulį bastytis kaip ir aktoriai. Sergejus Radlovas minėtoj knygutėj teatro negalavimus palygina su arkliu, kuris esąs visoms keturioms kojoms raišas. Arkliui daro visokias operacijas, deda kompresus, gydo, tuo tarpu kai jam reikėtų vietoj šiaudų duoti gerų avižų, ir jis bematant pasveiktų. Taip pat esą ir teatrą gydo: stilizuoja, elektrifikuoja, modernizuoja, mistifikuoja, o teatras – kaip raišas, taip raišas, nes jį blogu maistu maitina – duoda netinkamas pjeses vaidinti. Didieji seniai (klasiškieji dramaturgai) esą teatrui tas pat, kaip ir arkliui rugieniai šiaudai: tinka daugiau pakratams negu maistui. Nes senovės dramaturgų kūriniai turėtų būti pritaikyti mūsų laikų reikalavimams. Ir visai teisingai toliau Radlovas pastebi, kad teatrą pagydys tik tokie dramaturgai, kurie nesėdės užsidarę savo kabinetuose, apsivilkę patogiais chalatais, bet kurie ateis į teatrą, į nepatogias dulkėtos estrados lentas, suvoks aktorių kūrybos procesą, jų gyvenimo dėsnius, visokių scenos priemonių veikimo reikšmę, – pagydys tokie dramaturgai, kurie negamins spaudai savo „dramatizuotų poemų", bet su pjese ateis į teatrą organizuot

spektaklį. Su pjese, sukurta atsižvelgiant mūsų laikų stiliaus, gyvenimo tradicijų, teatro technikos, aktorių pajėgų, publikos psichinės struktūros.

Tačiau entuziastingas Radlovo šauksmas per toli nuvedė nuo pagrindinio mūsų kelio. *Būtent: teatras anaiptol nėra literatūros funkcija* (juo labiau: *interpretatorius; teatrui literatūra ne tik nereikalinga, bet dar žalinga; teatras ne tiktai turi teisės perdirbinėti senųjų dramaturgų pjeses, bet dar privalo tai daryti* (perdirbinėti aukščiau nurodyta prasme); *teatras negali išsiversti be dramaturgo, tačiau dramaturgija priklauso teatro, o ne literatūros istorijai.* Žinoma, literatūros istorija savo tikslams (pavyzdžiui, tipų, stiliaus istorijai) gali dramaturgijos palaikus naudoti, kiek tik jai tinka, tačiau ji neprivalo reikšti šiuo žvilgsniu „imperialistiškų" pretenzijų... Ji negali savintis dramaturgų pjesių, kaip nesisavina ir baleto kompozicijų.

Dramaturgas kuria ne žodžius deklamuojančiam aktoriui, – jisai kuria žmogų su judesiais ir žodžiais, – judantį ir kalbantį žmogų. Tokiu būdu dramaturgo kuriamoji medžiaga yra aktorius. Dramaturgas [su] aktoriaus pagalba organizuoja savy išlaikytą veiksmą, kuris ir yra tikrasai teatro meno objektas.

Dramaturgas sumezga veiksmą, o jį sureljefinti, įgyvendinti turi aktorius. Šiam tikslui pasiekti aktorius turi tiktai tokių priemonių: aktoriaus kūnas, jo mostai, jo žodžiai. Naujieji vokiečių dramos teoretikai (pvz., Vilius Flemingas) įvedė naują terminą aktoriaus naudojamoms priemonėms apibūdinti. Būtent: *Wortgeste*, lietuviškai reikėtų tarti „žodžiamostai", jeigu tiktai būtų galima taip pasakyti. Tuo jie nori pabrėžti tuos tamprius ryšius, kurie esti apskritai tarp mosto ir žodžio, kurie juo labiau tamprūs aktoriaus mene. Aktoriaus mene žodis ir mostas yra stačiai nedalomas vienumas. Žodis turi įtakos į mostus, dažnai juos pašaukdamas, juos pagrįsdamas. Analogiškai veikia ir mostas į žodžius. Vienas ir kitas teatro mene sveria vienodai daug. Savaime suprantama, juo labiau žodis su mostu yra surišti aktoriaus mene, juo laisviau ir organingiau aktorius vieną ir kitą naudojo, juo jo menas gali būti tobulesnis. Kai aktorius naudoja

vaidybai parašytą tekstą, išmoksta savo „rolę" ir jos įsikabinęs laikos, būdamas surištas žodžio srity, tuo pačiu yra surištas ir mosto srity. Aktorius kuria tuomet, kai jis vaidina. Tuo tarpu išmoktasai tekstas jo kūrybą žymiai suvaržo. Visai kitokioj padėty yra tie aktoriai, kurie savo rolių žodžius improvizuoja, kaip tai darydavo nepalyginamoji *commedia dell'arte*. Čia aktorius, gyvendamas dramaturgo (individualinio ar kolektyvinio) sumegztą veiksmą, turi maksimumą laisvės savo žodžiams ir žygiams. Aktorius – teksto improvizatorius gali pareikšti maksimumą laisvos savo kūrybos, gali aukščiausia pareikšti teatro meno vėliavą.

Žinoma, aktoriaus improvizatoriaus darbas yra nepalyginamai sunkesnis už aktoriaus – deklamatoriaus. Nes aktorius improvizatorius, be savo vaidybinių gabumų, kurių privalo turėti visi aktoriai, privalo dar turėti gilų sąmojį. Aktorius deklamatorius „iškalė" savo rolę, jisai žino, kad kiti jo kolegos taip pat savo rolę išmoko, jisai žino, kam režisierius rūpinos visa padaryti, kad spektaklis sudarytų meniško vieneto įspūdį, – toksai aktorius, be savo rolės, niekuo daugiau gali nesirūpinti ir paprastai nesirūpina. Jeigu net ir savo rolę jisai pamiršo, – sufleris iš knygutės pakuždėjo, – ir padėtis išgelbėta. Tuo tarpu aktorius improvizatorius visą laiką turi daboti, kad jo improvizacija eitų tuo keliu, kuriuo veda scenarijus; jisai turi sekti savo kolegas, su kuriais drauge vaidina, kad visų improvizavimai būtų suderinti ir tikslūs, – kad jie vestų į užbrėžtąjį tikslą. Jisai turi sekti, ką ir kaip bus suimprovizavę jo kolegos, kol dar jis nebuvo į sceną išėjęs. Iš painiausios padėties jis turi mokėti išsisukti, jis turi visuomet mokėti susigriebti dialoguose bei susikirtimuose. Yra ir daugybė kitų savybių, kuriomis aktorius improvizatorius turi pasižymėti, be kurių aktorius-deklamatorius gali verstis. Aktorius improvizatorius ne veltui turi kūrybos laisvės maksimumą: jis turi būti savo kūrybos maestro.

Teatro, kaipo literatūros tarno, skelbėjai paprastai tikina, kad improvizacija teatre esanti neigtina jau vien dėl to, kad nėra tobulų aktorių, kurie galėtų improvizuoti. Bet šitoksai improvi-

zacinio teatro neigimas yra tolygus miestų kanalizacijos sistemos neigimui, kuris būtų paremtas kanalizacijos padėtimi Kauno mieste. Miestų kanalizacija iš principo, kaipo sistema, yra geras daiktas, bloga tiktai, kad ji pas mus neveikia.

Improvizacinis teatras yra aukščiausioji teatro forma, kurios tenka siekti. Nesant galėjimo kol kas tokį teatrą įgyvendinti, tenka pasitenkinti ir rašytomis pjesėmis, iškaltomis rolėmis. Ir čionai yra būtino reikalo pasirūpinti, kad vaidinamoji pjesė būtų laisva nuo šimtmečių pelėsių raugo, kad ji būtų pritaikyta mūsų gadynės dvasiai ir stiliui*.

---

* Norintieji plačiau susipažinti su šiame straipsnely paliestais klausimais galėtų pasiskaityti.
Rusų kalba:
Sergej Radlov, *Statji o teatre*. Isidor Kleiner, *U istokov dramaturgiji*. V. Volkenštein, *Dramaturgija*. Baluchatyj, *Problemy dramaturgičeskovo analiza*. Rinkinys *Masterstvo teatra*, kur yra įdėtas itin svarbus Gust. Špeto straipsnis „Teatr, kak iskusstvo". A. Kugal, *Utveržđenije teatra*. V. Miuller, *Drama i teatr epochi Šekspyra*. Miklaševskij, *Commedia dell'arte*.
Vokiečių kalba:
Willy Flemming, *Epos und Drama*. Bernhard Diebold, *Anarchie im Drama*. Creuzeracht, *Geschichte des Keneres*.
Dramos: 4-5 tomas.
Prancūzų kalba:
Duchartre, *La comédie italienne*. Eugène Rigal, *Le théâtre Français*. G. Mongrédien, „Les Grands comédiens de XVII siècle". Gémier, „Le théâtre. Entretiens réunis par Paul Gsell. B. Cremaux, „Du théâtre ..." (Les nouvelles littéraires, 1927.III.9). *Ch. J. Sisson*, „Le Goût public et le théâtre Elisabéthain".

BOLŠEVIKAI IR TEATRAS

Ar išlaikys Stanislavskis?

Karts nuo karto mus pasiekia žinios apie naujus rusų darbuotojų laimėjimus teatro kūrybos ir mokslo srity. Tai kuris nors teatras pagastroliuoja užsieniuose, tai kurie spaudiniai pro įvairių cenzūrų užtvaras ir į mus pralenda. Ir valdančioji bolševikų partija tuojau pasiskubina visa tai įrašyti į savo nuopelnų sąskaitą.

Todėl dvigubai įdomu patikrinti, ar iš tikrųjų tie laimėjimai galėtų būti įskaitomi į bolševikų teigiamuosius darbus? Ar iš tikrųjų bolševikams teatro reikalai rūpi? Ar jie kartais čia svetimų nuopelnų nenusavina savo naudai, ar jie ir čia nesinaudoja prakeiktuoju obalsiu: grabj nagrablennoje?..

Šiuo atžvilgiu labai įdomios medžiagos suteikia šiais metais pasirodžiusi storulė knyga (524 p.) „Puti razvitija teatra". Tai yra oficialinis bolševikų partijos leidinys. Šių 1927 metų gegužės mėn. bolševikų partijos agitacijos ir propagandos biuras, esąs prie partijos centralinio komiteto, buvo sušaukęs partinį pasitarimą teatro reikalais. Kalbamoji knyga ir yra minėto pasitarimo stenografiška atskaita.

Toje knygoje paskelbtoji medžiaga bolševikišku žvilgsniu yra ekstra – patikima, nes ji esamojo padėjimo, žinoma, toli neišsemia. Bet ir paskelbtoji medžiaga yra pakankama: ji pakankamai liudija, kokiose barbariškose sąlygose tenka rusų teatro kūrėjams dirbti ir kokią iš esmės kvailą kovą jie yra priversti pakelti, rizikuodami nustoti duonos kąsnio ir asmens laisvės.

Bolševikai mėgsta savo nuopelnų sąskaiton įrašinėti tai, kad prie jų didieji teatrai užsiliko toje pat meno aukštumoj, kurioj buvo prieš karą. Bet kiek jie prisidėjo prie teatrų išlaikymo?

Patsai Lunačiarskis, Švietimo komisaras, pareiškė:

> Seniesiems teatrams palaikyti su jų turtingomis tradicijomis mes darėme iš esmės pernelyg maža. Pirmaisiais metais mūsų aktoriaus uždarbis buvo lygus 18% to, ką mes jam paskyrėme, o mes jam paskyrėme maždaug $^1/_4$ dalį to, ką jis gaudavo prieš karą. Trobesių mes nekūrenome, ir operoj orkestrantai, pavyzdžiui, sėdėjo su kailiniais, o iš dūdų garas vertės. Šitoks padėjimas tęsėsi kelerius metus, ir nė karto nebuvo tokio atsitikimo, kad 8 val. nepakiltų uždanga kuriame nors akademiškame* teatre. Tai parodo kolosalinį gaivumą ir įstabų norą dirbti, kurį turėjo akademiškieji teatrai. Tai buvo tiek tvarkingas aparatas, pareiškė tokio gaivumo, kad galėjo net šitokiose aplinkybėse gyventi. Man pasakys: na, o naujieji teatrai, juk jie irgi gyveno? Visų pirma jie įsikurdavo ir dingdavo. Tokių teatrų, kurie būtų susikūrę pirmaisiais revoliuciniais metais ir kurie egzistuotų iki šiol, tokių teatrų nebuvo. Jų nebuvo ne todėl, kad mes mažiau juos būtumėm šelpę, bet todėl, kad jie neparodė gajumo (p. 29–30).

Paties Lunačiarskio pareiškimu, „revoliuciniai" teatrai gavo ne mažesnės pašalpos už „buržuazinius", tačiau visi sprogo kaipo negaivūs. Tai šit bolševikai ir susirūpino, kas čia toliau daryti. Jų partinis pasitarimas teatro reikalais anaiptol nėra tokių gerų norų pagundytas, kaip tai iš pažiūros galėtų atrodyti. Partinį pasitarimą sukėlė ne susirūpinimas teatro kūrybos reikalais. Jie, negalėdami sukurti savo teatro, susirūpino, kaip priversti senuosius kultūringus teatrus tarnauti bolševikiškos agitacijos reikalams. Kaip aiškėja iš visų kalbų, pasakytų minėtame pasitarime, bolševikai į teatrą žiūri tikrai kaip į agitacijos priemonę, ir niekas jiems daugiau teatre nerūpi. Pasitarimas nusitęsė per keletą dienų, ir iš visų dalyvių niekam į galvą neatėjo užsiminti apie teatrą kaip meno faktorių, – visi rūpinos tiktai agitacija. Ir čia šit didžiausia bėda: teatrai, kuriems rūpi meno kūryba, atsisako agituoti bolševikų naudai. Dvi dieni riejosi, šnekėjo apie visokias aukštas materijas ir teatro „revoliucingu-

---

* Akademiški teatrai – buv. imperatoriški.

mą" bei „proletariškumą", kol galų gale vienas tovarišč Zorin, netekęs kantrybės, ima ir pareiškia: juk mums esą rūpi nutarti, kaip praktiškai įsiskverbti į Dailės teatrą ir priversti Stanislavskį mūsų pjeses vaidinti, – tai apie tai ir kalbėkim (p. 217–218).

Iš tikrųjų bolševikams visa teatro problema, visas teatro revoliucingumas baigias ir išsisemia bolševikiškų pjesių vaidinimu. Jei kuris, nors ir archajiškiausias, bjauriausias, teatras vaidintų bolševikiškas pjeses, jis bematant pasidarytų pažangiausias, revoliucingiausias ir t.t. Su tokiais teatrais, kaip Tairovo, bolševikams nepakeliui. Tairovo teatre tesąs formalizmas, estetizmas ir panaši buržuazija, o revoliucinis teatras turįs būti ideologiškas – agitacinis.

Kaip priversti senuosius kultūringuosius teatrus tarnauti bolševikų agitacijai, – šit pagrindinė problema, ties kuria pasitarimas laužė savo galvas. Čia nuomonės griežtai pasidalino. Vieni šaukė, kad reikia akademiškuosius teatrus (ir Stanislavskį itin!) taip prispausti, kad jie cyptų ir, atsisakę meniškų uždavinių, ateitų bolševikų agitacijai tarnauti. Šią nuomonę itin smarkiai palaikė „revoliucinio" teatro atstovai, kurie su kultūringaisiais teatrais konkurenciją išlaikyti ir svajoti negali ir todėl yra ypačiai smarkiai nusistatę prieš „visokią buržuaziją". Tačiau kiti buvo kitokios nuomonės. Jie žino, kad senieji teatrai remiasi mokslu, patyrimu, aukšta vaidybine technika, kūrybine galia. Jie žino, kad kaip tik šitų dalykų „revoliuciniai" teatrai ir neturi, – revoliuciniai teatrai, kurie teturi tiktai bolševikų partijos programą. Jie žino, kad, „prispaudus" senuosius teatrus ar, atvirai sakant, juos sunaikinus, „revoliucinio" teatro vis vien nebus, nes nebus žmonių, kurie jį galėtų sukurti. Todėl jie ir siūlo senas patyrusias kūrybines jėgas priversti dirbti bolševikiškos agitacijos darbą, – vaidinti „idėjines" bolševikiškas pjeses. Bet su tuo yra susijusios dvi blogybės. Visų pirma bolševikai neturi nė vienos kiek padoresnės pjesės, kurią būtų galima vaidinti. Tiesa, jau jie priskaito apie 50 pjesių, kurios esančios ideologiškai išlaikytos ir tinkančios vaidinti. Bet tai – pasaka. Iš tų pjesių geriausią (meno atžvilgiu!) patys bolševikai pripažįs-

ta Belocerkovskio „Štorm". Bet šit tovarišč Kronin, vienas svarbiausiųjų (pirmas po Lunačiarskio) pasitarimo vadovų, stačiai drebia į akis dalyvaujančiam diskusijose Belocerkovskiui, kad šis pastarasai moka geras pjeses rašyti tik pasigyrimui, moka žodžiais, o faktiškai – jo darbas labai menkas.

Tačiau bolševikai ir šitokias, jų pačių žodžiais tariant, menkas pjeses bandė brukti teatrams. Kad tai lengviau būtų padaryti, buvo bandoma į kiekvieną teatrą įkišti bent po vieną gerą bolševiką, – bent po „vicedirektorių". Bet iš to nieko neišėjo. Mažesnės vertės teatruose buvo tai galima padaryti, bet tokiuose teatruose, kaip Stanislavskio, Tairovo, Čechovo, kur aktoriai sudaro tamprų kolektyvą, remiantį savo vadą, net bolševikų komisarai nieko negali padaryti. Į šitokius teatrus komunistus esą reikia siųsti, Lunačiarskis sako, į visai mažas vietas: į meno tarybą patariamuoju balsu arba į menką teatralinį darbą, kad toksai komunistas virintųsi teatro sultyse metus kokius dvejus, trejus, savo komunistinės pūslės nebarškindamas („bez vsiakovo komčvanstva"). Nes kaip tik esą komunistą pasiųsi į žymesnį teatro darbą, tuojau pakyla skandalas. Kiekvienas mat toksai siunčiamas komunistas iš karto nori dėtis palma, tuo tarpu kai jis savo didumu vos prilygsta vidutinio kopūsto didybei" (p. 240–241).

Bet čia bolševikiškos bėdos nesibaigia. Kiek bolševikų dramaturgai stengiasi gaminti „tinkamas" pjeses, jos vis į sceną nepatenka. Kad tų pjesių bolševikiška cenzūra nenugniaužtų, jos turi būti pritaikytos ideologijai. Vienas bolševikiškas dramaturgas net šabloną suformulavo, nelyginant nabašninkas Bualio, kaip reikia pjeses rašyti. Reikia esą pjesei medžiagą imtis iš revoliucinio gyvenimo, duoti tris neigiamus tipus ir penkis teigiamus – ir būsiąs ideologiškas balansas. Vaizduojant komunistą, kiekvienam jo neigiamam charakterio bruožui reikia duoti penkis teigiamus, – ir pjesė būsianti cenzūros pagirta (148 p.). Bet kai šitokiu būdu pagamina dramaturgas pjesę, visi šaukia, kad ji nemeniška – ir nepriima. Nepriima ne tiktai Stanislavskis, Čechovas, Tairovas, akademiškieji teatrai, tie „zajadlieji

buržujai" – nepriima net ir „savasai" žmogus – Mejerholdas, komunistų partijos narys bene nuo 1918 metų. Ir tasai numojo ranka į bolševikiškus dramaturgus ir paskelbė obalsį: „atgal į klasiškus" (400 p.).

Patys bolševikai pabrėžia dar kitą savybę, kodėl jų pjesės netinka teatrui. Tovarišč Knorin pareiškė:

> visos mūsų pjesos – tai masinis-batalinis paveikslas. Aktoriaus individualinei vaidybai mūsų pjesos maža teduoda medžiagos. Mes dabar įžengėm į tą gadynę, kada klausimas apie žmogų literatūroj ir teatre vaidina žymų vaidmenį. O šito gyvo žmogaus mūsų repertuare ir nėra (p. 65).

Užtat bolševikiška dramaturgija tviska šitokiomis pažibomis: „Na kakoj mnie rožon tiažestj bračnuju nestj, vedj dostatočno žon u prijatelej jestj". Arba: „U Petra na serdce kliaksa milka osramilasia. Ne došli eščio do Zagsa – dvojnioj razrešilasia"... (p. 270).

Šitokie dramaturgijos perlai, negalėdami patekti sostinės scenon, sunkia letena užgulė provincijos sceną. Juo labiau kad ir provincijos teatralinė kritika prilygsta dramaturgų didybei. Šit, pavyzdžiui, Sverdlovsko miesto kritikas svarsto klausimą: reikalinga opera bolševikams ar nereikalinga, ir prieina išvadą: „ausis, galimas daiktas, opera ir lavina, bet mums nereikia ilgaausių išgverusių žmonių". O šit Stalingrado laikrašty „Sovetskaja myslj" kritikas rašo recenziją apie „Haremo paslapčių" pastatymą: „Visad nelauktai labai muzikalus pasirodė R. M., vaidinęs pašą; neturėdamas balso, jis dainavo labai tiksliai..." (p. 386–387). (Kuo jis dainavo, jei balso neturi?)

Šitokie dramaturgai ir kritikai užugulė provincijos teatrą, ir tenai „revoliucinės" pjesės privalomai vaidinamos. Bet čia nauja nelaimė: „proletariškų" vaidinimų (pjesių) jokia publika nelanko! Kalbėtojai iš provincijos nuolat ir nuolat nusiskundžia, kad susikūręs „proletariškas" teatras pradeda bolševikiškas pjeses vaidinti ir toliau nebegali, sustojęs dilemoj: arba turi atsisakyti nuo bolševikiškos propagandos teatre, arba užsidaryti dėl žiūrovų nesilankymo. Pavyzdžiui, Ivanovo Voznesenske vaidinant „buržuazinę" pjesę „Genrich Navarskij" – teatras pilnas

žmonių. Eina bolševikiška pjesė, kaip antai „Vozdušnyj pirog", „Zamguk" – teatre teužimta vos $^1/_4$ ar net $^1/_5$ vietų, – kitur tuščia. O šį teatrą lanko publika, kurioj bent 60% sudaro darbininkai (p. 63). Kitas pranešėjas – iš Gudijos – skundžias: kai vaidina Šekspyro kūrinius, Euripido – teatras pilnas. Bet šit paėmė vaidinti bolševikišką pjesę, kuri ideologiškai esanti išlaikyta visu 100%. Jos pastatymui išleista 12–13 tūkstančių rublių, bet jos žiūrėti prisirinkdavo publikos: 20–25 žmonės! (p. 89)

Zlatouste – daugiausia darbininkų gyvenamame mieste – „revoliucinė" pjesė „Mandat" surinko vos 630 žmonių ir davė 53 rublius 66 kap. pajamų. „Paskendusis varpas" surinko jau 1041 žiūrovų, o „buržuazinė" „Šv. Magdelenos vienuolynas" surinko 2518 žmonių! (p. 161). Tai ir vaidink „revoliucines" pjeses.

Visa viltis pasilieka – klubai. Profesinių sąjungų žinioj esą 3200 klubų, kuriuose vyksta vaidinimai. Bet patys klubų vadovai vaidintojai apie teatro meną supratimo neturi (p. 271), ir klubai stovi tušti, publika jų nebelanko (p. 66). Kad pritrauktų į klubus publikos, vaidinama „buržuazinė" pjesa (p. 67).

Reikia tiktai stebėtis rusų tautos teatralinių tradicijų stiprumu, kad net tokiam pasiutusiam spaudimui nepasiduoda. Tačiau ir bolševikų partija nesirengia pasiduot, – nesirengia atsisakyti minties: vietoj meno kūrybos paleisti bolševikišką agitaciją. Kadangi žymieji teatrai turi išsiversti be subsidijos, tai čia bolševikai ir rengia slopinantį smūgį. Jie nori organizuoti žiūrovą. Būtent nori teatro lankymą taip sutvarkyti, kad bilietus masėms (abonento keliu) užpirktų įvairios bolševikiškos organizacijos. Darbininkams tose organizacijose dalyvauti yra privalomas dalykas. Privalomas dalykas ir bolševikiškas teatras lankyti. O šitokiu masiniu bilietų užpirkimo būdu galima priversti teatrą vaidinti tą ar kitą pjesę. Be to, dar tame bolševikų pasitarime energingai raikalauta „pagilinti" vaidinamųjų pjesių cenzūrą arba, atvirai tariant, sudaryti tokias aplinkybes, kad ne bolševikiškos pjesės negalėtų patekti į sceną. Ne veltui gi nusikaltėlis dramaturgas Bil-Belocerkovskij, dantis griežda mas,

apsiputojęs, šaukė: „Ateinančiais metais mūsų pjesos eis keturiuose akademiškuose teatruose, nes klasinės (=luominės) pjesos bus ir *kasinės* (=duodančios pajamų)" (p. 402).

Šis įtūžusio nenusisekėlio dramaturgo grūmojimas yra labai simptomingas. Juk visas partinis apsitarimas buvo sušauktas svarstyti, kaip čia suradus priemonių nugalėti Stanislavskis! Tai buvo pavasarį. Dabar jau eina gandų, kad bolševikų atakos jau prasidėjo; jie šiuo tarpu apšaudo opiausiąją teatro vietą: kasą.

Senelis Stanislavskis tebelaiko aukštai iškėlęs teatro meno vėliavą. Ir vietoj kūrybos darbo jis turi pakelti nelygią, barbarišką kovą. Bolševikai žino, jei pasisektų pavergti Stanislavskio dvasią, kiti – silpnesnieji veikiai nusilenktų. Bet tasai baltagalvis senelis kažkokiu ypatingu atkaklumu laikos. Jis žino: jei jis pasiduotų, tai teatro menas Rusijoj būtų palaidotas visam tam laikui, kol viešpataus bolševikai. Minėtas bolševikų pasitarimas tai aiškiai pabrėžė. Ar atsilaikys herojingas senelis?

ALFREDO KERRO JUBILIEJUS

Teatro kritikos reikalas

Pereitų metų pabaigoj šventė savo jubiliejų *Alfred Kerr*: šešias dešimtis metų pragyveno šiame pasauly ir tris dešimtis penkerius metus pasidarbavo kaip teatro kritikas. Vokietijoj Alfredo Kerro vardą žino kiekvienas, kurs nors kokį reikalėlį turi teatre ar kuriam rūpi teatro menas. Ne veltui tokia rimta knygų leidimo firma, kaip S. Fischer Verlag, Berlin, išleido atskirą knygą, kurioj buvo sukaupta daugybė linkėjimų, pareikštų Kerrui sąryšy su jo jubiliejumi.

Tačiau Alfred Kerr savo jubiliejui gavo ir vieną nepaprastą dovaną: keletą dienų prieš sukaktuves Margaretha Köppke, viena iš geriausiųjų ir gražiausiųjų vokiečių aktorių, bandė nusižudyti. Bandė nusižudyti todėl, kad vienas įžymiausių vokiečių teatro kritikų parašė apie ją žiauriai nepalankią recenziją. O kiek laiko prieš šį atsitikimą kitas įžymus vokiečių kritikas, beveik tiek pat garsus, kaip ir Alfred Kerr, parašė piktą kritiką apie vieną kino aktorę, – ir ši susirgo sunkia nervų liga.

Sąryšy su šiais įvykiais vokiečių spaudoj prasidėjo smarki polemika, apibūdinanti teatro kritikos esmę. Vokiečių publicistas ir kino kritikas Willy Haas, tarp kitko, šiuo klausimu rašo (*Die Literarische Welt*, 1927 m. 51–52 num. Paduodame trumpindami):

„Aš, besiruošdamas straipsniu pagerbti Alfred Kerrui jo gimimo dieną, iš naujo perskaičiau jo teatro kritikas. Skaičiau ne mažesniu įdomumu ir pagarba, kaip ir pirmiau skaitydavau.

Kerro kritikas aš visuomet mylėdavau. Rengiaus savo džiaugsmą pareikšti straipsny. Ir šit p. Köppke sumanė nusižudyti. Ir staiga man visa nelyginant kita puse apsigręžė. Aš išvydau užpakalinę, tamsiąją pusę. Už kiekvieno tviskančio, naikinančio sąmojo aš pajutau auką. Man staiga pasirodė visa armija nukankintų, nusivylusių, sergančių kreatūrų. Jos visos neapsakomai kentėjo, – kad galėtų būti pastatytas vokiečių kritikai tviskantis monumentas Kerro veikalų pavidalu. Kad menkasai ar vidutinis skaitytojas, kuris iš esmės ir sudaro garsiam vyrui „garsą", galėtų patenkinti savo sadistinius smulkaus piliečio patraukimus, išniekindamas visa tai, kas jo akyse buvo elegantiškai parodyta. Bulių kautynė man pasirodė esąs palyginamai labai humaniškas, labai pageidaujamas sportas. Taip, aš labai stebėjausi ir palinkau rūpintis, kad teatro kritika būtų panaikinta ir kad būtų Vokietijoj įvesta bulių kautynės, – kad tuo būtų surasta ne tokia žalinga priemonė „apšviestųjų" sadizmui patenkinti. Trisdešimts, tris dešimts penkeri kritikos metai! Šitiek tviskančio *esprit*, šitiek vidaus koncentracijos, šitiek žymesnių publicistinių, dažnai kūrybinių, poetinių gabumų, tokia įtempta valia, tiek temperamento, tokia griežta energija per trisdešimts, tris dešimtis penkerius metus naudota – ir kokie vaisiai? Teatras šias trisdešimtis metų neteko tos vyraujančios padėties, kurią jis buvo užėmęs vokiečių dvasios kultūroje. Jis tapo blogiausios publikos vergas. Pasidarė čia blogesnė padėtis negu *Revue* scenose... Kas neturėjo vertės ir šį laikotarpį žuvo, būtų žuvęs ir be jokios kritikos. Ir kas šiuo tarpu neatėjo – poetas, kūrėjas didžių liaudies dramų, ateities dramų, kurios būtų skirtos milijonams ir milijonai jas suprastų bei pajaustų, – to joks Kerras su savo įstabiomis kritikomis neįstengė iš nebuvimo atprašyti į šį pasaulį. Ir tuo tikslu: trys dešimtys metų žmones kankinta, niekinta, sužeidinėta?..

Kerras tapo Vokietijos didžioji kritikos žvaigždė. Nūdien beveik kiekvienas stambesnis laikraštis turi savo teatro kritikos žvaigždę. Bet šitoji kritikų rasė vis viena išmirs, nors ji ir kažkaip moderniškai gestikuliuotų...

Visiškai nepamatuota, juokinga, groteskiška, visiškai yra nuo laiko atsilikusi padėtis, kurioje vakarykščiai dienai priklausantys teatro kritikai su savo despotiška, sauvališka, grynai orientališka galia aktorių, režisierių, autorių gyventi ar mirti pasmerkia. Panelės Köppke prietykis šios padėties visą komizmo žiaurumą iškėlė aiškiausion švieson. Tokios galybės, kokios turi teatro kritikas iš kurio nors stambesnio teatro laikraščio, nūdien niekas daugiau neturi. Joks karalius, joks diktatorius, joks popiežius tokios galios šiandien neturi. Žinoma, jeigu tai, kas paprastai yra vadinama „teatro tautelė", nebūtų bailiausia, nebūtų vergavimui gimusi, jei nebūtų tos krupulingos baimės, kuria ir žymiausieji aktoriai griebia laikraštį, – šitoji galia nebūtų iki tokio pasiutimo išaugusi.

Kerras, kaipo teatro kritikas, nusimanydamas esąs didesnis poetas negu tie visi, kuriuos jis kritikavo, nujausdamas – ir visai teisingai – turįs žymesnę galvą negu beveik visi jo objektai, jis rašė savo kritikas [su] pasididžiavimu ir panieka. Šitas fenomenas, šioji psichologinė apyskaita yra vienas iš vyriausiųjų istorinių motyvų, kuris sustiprino dabartinę teatro kritiko padėtį. Jie iškėlė visą „luomą". Jis iškėlė jį į ten, kur jam visai ne vieta. Vėlesnės generacijos kritikai beveik visu frontu su juo fanatiškai kovojo. Jie tiktai, žinoma, nekovojo su ta pozicija, kurią jis jiems sukūrė. „Kritikos žvaigždės" sostas parengtas kiekvienoj redakcijoj. Jaunesnieji neabejodami žengė į šį sostą. Jų šiaip labai radikalus demokratizmas sostą užimti jiems nekliudė..."

Už šitokius ir panašius Willy Haas'o išvedžiojimus Kerr smarkiai įsižeidė. Šių metų *Die Literarische Welt* 2 num. Kerr atsilojojo, pasigailėdamas, kad Willy Haas nėra pasiutęs (*geisteskrank*). „Jeigu aš, – sako Kerr, – vienus smerkiau, tai kitų ar aš neiškėliau, neišaukštinau? Kaip gali visą kritiko darbą smerkti?"

Willy Haas neliko skolingas. Tame pat laikraščio numery jis pasiaiškina detalizuodamas savo pirmojo straipsnio mintį:

„Kerro garsas sukurdino kiekvienoj Berlyno redakcijoj sostą. Jau visą amžiaus ketvirtadalį sėdite soste, kurio jokia revoliucija nesusvyruodino. Jau amžiaus ketvirdalia jūsų feljetonai

priklauso visiems didiesiems Berlyno laikraščiams. Amžiaus ketvirdalis, kaip jūs galite nekliudomai valdyti, komanduoti, naujus tikybos kelius pranašauti, skelbti žmones anapus įstatymų, jei jūs norite... jūs galite žudyti ir padeginėti, girnas ant kaklo kabinti ir ant kuolo sodinti. Jūs galite atgaivinti ir šventais paskelbti visai laisvai ir nekontroliuojami: jūs galite tai daryti, ko negalėjo joks valdovas nuo Džingischano laikų. Visą amžiaus ketvirtadalį. Ir ko jūs pasiekėt? Kad Berlyno teatrai, kurie pereito amžiaus pabaigoj ir dabartinio pradžioj vaidinę tokį įžymų vaidmenį dvasios kultūroj, dabar visiškai nusmuko? Tikrojo dvasios gyvenimo srovė nūdien vargu jus bejaudina. Jūs išaukštinot ir iškėlėt tai, apie ką, dvejiems metams praslinkus, jokia višta nebekranksėjo. Jūs surengdavot žudynes... ir kas ėjo po to, buvo dar blogiau. Jūs nieko nepasiekėt. Pagalvokite apie tai. Kai kurie pagrindiniai dalykai nėra tvarkoje. Dvasios žmonės, kurie jūs esate, kurie turėtumėt būti: parodykite dvasios žmonių heroizmą, būkite herojais, kokiais turi būti dvasios žmonės: pakritikuokite jūs patys save nors kartą taip pat be atodairos, taip pat rūsčiai, taip pat negailestingai, taip pat sąžiningai, kaip jūs kritikavote kiekvieną nelaimingą vargšą debiutantą, pasirodantį scenos pastoliuose. Tai yra jūsų pareiga. Vis viena, nors tai būtų ir savižudybė: tai yra jūsų pareiga. Dvasios žmonėms natūrališki savęs išlaikymo dėsniai neturi reikšmės. Vienintelis įstatymas, kuris čia veikia, yra: pačius save legitimuoti kaip dvasios žmones pirmos eilės krizyje...

RUSŲ TEATRAS VOKIEČIŲ ŠVIESOJ

I

Šių metų pradžioj *Amalthea-Verlag* išleido žymią knygą apie rusų teatrą*. Ši knyga yra žymi ir savo gausiomis, daugumoj niekur nespausdintomis iliustracijomis, ir ypatingu rusų teatro gyvenimo nušvietimu. Svarbiausią knygos dalį ir sudaro tos iliustracijos. Joms paaiškinti paduota du vedamuoju straipsniu. Vieną jų parašė Joseph Gregor, Vienos Nacionalės bibliotekos teatro skyriaus vedėjas, vienas pačių žymiausiųjų vokiečių teatro mokslininkų. Jisai savo straipsnyje pažvelgė į rusų teatrą metodišku žvilgsniu.

René Fülöp-Miller davė istorinę rusų teatro apžvalgą.

Abudu straipsniu skiriasi vienas nuo kito ne tiktai tais uždaviniais, kurių jie siekia, bet ir priėjimo prie medžiagos būdu, ir įvertinimo metodu, ir išvadomis. Ne kartą išvadose abu autoriu vienas kitam prieštarauja, nors ir abudu rusų teatro studijų reikalais tuo pačiu metu lankėsi Rusijoje ir naudojo tą pačią medžiagą.

Fülöp-Miller nėra teatro mokslininkas, giliu teatro supratimu nepasižymi. Jis turi atsargoj nemaža žinių apie rusų teatro praeitį, tačiau neįstengia tų žinių metodologiškai sunaudoti ir giliau pažvelgti į esmę. Jam ir Stanislavskis su savo teatru

---

* Joseph Gregor, René Fülöp-Miller, *Das russische Theater. Sein Wesen und Seine Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Revoliutions periode.* Amalthea-Verlag (Zürich–Leipzig–Wien), in folio 137 pusl. teksto, daugiau [kaip] 400 iliustracijų (spalvotų – 48). Kaina 220 litų.

atrodo tiktai natūralizmas, ir Mejerholdas – tiktai bolševikų agitatorius ir biomechanikos ekvilibristas. Jo straipsnis, matyti, skirtas plačiajai publikai ir neišeina iš plačios publikos pasaulėžiūros rėmų. Pagaliau jis neduoda net rusų teatro istorijos konspekto, pasitenkindamas apmestais socialiniais rusų teatro gyvenimo pagrindais. Jo straipsnis mokslo atžvilgiu nedaug tevertas, – ne dėl jo visą leidinį pavadinome žymiu ir užvedame čia bylą.

Leidinio mokslinio įvado esmę sudaro Gregoro straipsnis.

Gregor, kalbėdamas apie rusų teatrą, iškelia keletą tokių paradoksalinių tezių, kurių vienas paminėjimas stebina skaitytoją. Galimas daiktas, tos tezės paradoksais ir pasiliktų, jeigu jas būtų iškėlęs kas kitas. Bet Joseph Gregor yra dabartinio teatro mokslo aukštumoj. Jis, žinoma, iš dalies yra ir Max Herrmanno mokinys, – Herrmanno, teatro istoriją iškėlusio moksliškon aukštumon. Eidamas Herrmanno pramintu keliu, jis seka mokytojo metodologines tradicijas. Ir Gregor siekia sukurti teatro istorijos mokslą ne rašydamas teatro istoriją visumoj, bet įsigilindamas į atskiras studijas, tyrinėdamas atskirų tautų, literatūrų, landšaftų, miestų, atskirų teatrų kūrybos davinius, pereidamas į individualinių reiškinių monografines studijas.

Joseph Gregor giliai pažįsta mokslo medžiagą rusų teatro reikalu, dar gilesnių ir platesnių žinių jisai turi iš Vakarų Europos teatro praeities. Todėl tat jis gali nuolat ir nuolat rusų teatralinius reiškinius lyginti su Vakarų daviniais ir daryti pamokomų išvadų. Todėl tat ir jo pagrindinių tezių paradoksai, nors jie mums atrodo nuostabūs ir keisti, yra verti rimto dėmesio. Galimas daiktas, jo tezių visumoj mes ir negalėtumėm priimti, bet vis dėlto jo paradoksai pagelbės mums susivokti ne vienam iš painiųjų rusų gyvenimo reiškinių. Šiaip ar taip, kalbant ateity apie rusų teatrą, nebebus galima tylint apeiti Gregoro samprotavimus.

II

Rusų teatras, kaipo savaiminga teatro rūšis, Europos sąmonę pasiekė kuo vėliausiai, XVI, XVII amžiais prancūzų, italų,

anglų teatrai – jau savaimingi teatro kūrybiniai vienetai, o apie rusų teatro savaimingumą dar tuomet ir negirdėti nieko. Pabrėždamas šitokią faktinę padėtį, Gregor analizuoja priežastis: 1) dėl kurių rusų teatras taip vėlai ėmė kurtis, 2) dėl kurių kartą susikūręs rusų teatras iš karto taip išsiplėtė.

Rusai nežinojo viduramžio teatro. Tas atsitiko todėl, kad jų gyvenimas žymiai priklausė nuo Rytų krikščionybės. Rytų krikščionių liturgija iš esmės yra epiško pobūdžio, tuo tarpu kai Vakarų krikščionybės liturgija yra dramatizmu perpildyta. Vakaruos esą visa padaryta, kad vyriausiasai pamaldų įvykis – Mišios – vyktų greitai, plastiškai, vaizdžiai, kad pačiosna apeigosna būtų įterpti visi galimieji teatrališki elementai. Tuo tarpu Rytuose patsai veiksmas esąs lyg šydu aptrauktas, ten veiksmas yra paslėptas už paveikslų, simbolių, giesmių, ten viskas tęsias žymiai ilgiau ir paslaptingiau. Ten ne tik negalėjo iš apeigų išaugti liturginė drama, kaip tai atsitiko Vakaruose, – ten šitoksai reiškinys būtų buvęs priešingas religingumui.

Ir šit, jeigu XVII amž. Rusijoj ima pasireikšti religinio turinio vaidinimai, tai jie buvo greičiau folkloro dalykai negu religijos (p. 12–13). Vakarų galingoji bažnyčia religinius vaidinimus rėmė ir skatino, tuo tarpu Rytų bažnyčia, ne mažiau visagalinti, pasiliko geriausiu atveju nuošaliai nuo teatralinio judėjimo. Bet dažniausia jos pozicija šiuo reikalu buvo neigiama, ypač jeigu reikalas lietė ne visai religinę vaidybą. Ši aplinkybė ilgą laikotarpį turėjo lemiančios reikšmės rusų teatro gyvenime. Ir vėliau, kai pradėjo atplaukti į Rusiją Vakarų teatrališko sąjūdžio atbalsiai, rusams sunku buvo darbas varyti. Tą laikotarpį, kai vakaruose buvo laisvos skrajojančios trupės, kai pavieniai aktoriai pasidarė plačiai žinomi ir gerbiami, Rusijoj teko pirmieji žingsniai pradėti ir nugalėti daugybė kliūčių. Turėjo būti padėta daugybė darbo ir lėšų. Vakaruose daugiausia formavo vadinamas „dvaro trupes" (*Hoftheater*) iš geriausių pajėgų, pasemtų iš laisvų skrajojančių trupių, tuo tarpu Rusuose panašiems tikslams buvo semiamos aktorių jėgos iš baudžiauninkų teatro.

Šios ypatingos aplinkybės, lydėjusios rusų teatro kilmę, ypatingomis žymėmis pažymėjo rusų aktoriaus psichiką ir jo santykius su publika. Palygindamas rusų aktorių su Vakarų aktoriumi, Gregor, tarp kitko, sako: rusų aktorius taip pat, kaip ir italų, jaučiasi priklausąs liaudžiai, jis yra jos – savo – tautos vaidybinės-kūrybinės valios reiškinys. Tuo tarpu vokiečių aktorius reiškia savo *nuosavią* kūrybinę valią, jis stengiasi publikai „pasirodyti", italui rūpi savo publiką sujaudinti, pakelti jos dvasią, rusų aktorius rūpinasi publikos simpatija. Vokiečių aktorius net be publikos savo keturiose sienose galėtų vaidinti – teoretiškai daryti įspūdžio, tuo tarpu rusų ir italų aktorius – niekuomet! Bet kai italų aktorius patsai yra produktingas, rusui trūksta improvizacinio gabumo. Rusiškos *commedia dell'arte* nėra ir negali būti, nežiūrint gausių šioje srity padėtų pastangų. Tokių Vachtangovo ar Tairovo teatrų improvizaciniai bandymai – ištisai yra jų vadovų dvasios darbas, ne momento kūryba, darbas – iš esmės labai suvaržytas. Jų bandymai susieina su *commedia dell'arte* tiek, kiek gali susieiti priešingybės. Italų aktorius gyvena blizgėjimu ir įkvėpimu ir teatro visumą, ir tekstą pats iš savęs kuria. Rusų aktorius gyvena teatro visumoj, gyvena giliausioj, tamsiausioj priklausomybėj, – atsidavęs jis jam visa savo siela (p. 23–24).

Čia tai ir yra pagrindinis rusų aktoriaus psichikos bruožas, nulemiantis jo vaidybos pobūdį, jo santykius su teatru, publika ir vaidinamąja medžiaga. Kiek vokiečių mokslininkams yra charakteringas pasišventimas metodui, tiek rusų aktoriui yra charakteringas beveik mistiškas pasišventimas teatrui.

III

Kodėl rusų teatras, taip vėlai prasidėjęs, taip greitai pasiekė tokių įstabių rezultatų, Gregor numato dar ir kitą priežastį, kurią jis vadina rusų teatro aksioma: *Die ungeheure dramatische Aufnahmfähigkeit des Publikums* (p. 16). Šią publikos savybę autorius įžiūri ir rusų teatro užuomazgoj, ir naujųjų laikų laimėjimuose.

Rusijoj teatras reiškia nepalyginamai daugiau negu kur kitur pasauly, nes jis tenai užima visų didžiausiąjį dvasios gyvenimo ruimą. Dar didesnės reikšmės rusų gyvenimui įgijo teatras po 1917 metų, nes nuo šių metų rusams teatras – yra išsivadavimas iš pasaulio [su] fantazijos pagalba. Teatras rusams pasidarė nelyginant tam tikras erzacas vietoj nustotųjų kategorijų, – vietoj religijos, privataus gyvenimo, individualios meilės, visokių asmeninio pobūdžio pergyvenimų, kuriuos iščiulpė viešpataujantis kolektyvizmas. Svaiginanti galimybė nekontroliuotam užsimiršti fantazijos pasauly traukia į teatrą tūkstančius, kurie per dieną gyveno kolektyviniu gyvenimu.

Arba vėl: niekur taip pilnai negali pasireikšti kolektyvinė mintis kaip scenoj. Pasiilgimas kaip galima greičiau sudaryti naujus gyvenimo tipus, kiek galint tolimesnius nuo tradicijos, nuo istorijos, kiek galima toliau stovinčius nuo dabartinės visuomenės, – šis pasiilgimas vėlei veda į teatrą. Tai yra viena iš teatro išsibujojimo priežasčių. Bet šitoji priežastis verčia žmones ieškoti naujų elementų, naujų statybos akmenų, naujų simbolių, kurie nūdien verčia susidomėti rusų dvasios gyvenimu lygiai draugus, lygiai priešininkus (p. 39).

Tačiau ir šio reiškinio pagrinde glūdi rusų publikos psichikos bruožai: jos nepaprastas pasidavimas teatraliniam veiksmui. Ir rusų psichologinė savybė, ir, kaip ją Gregor vadina, visuomenės teatrališka valia (*öffentlicher Theaterwille*) leidžia rusų gyvenime pasireikšti tokiems dalykams, kurie Vakaruos yra neįmanomi. Rusuose publika labiau lanko teatrą, tiek lanko, kad teatras gali išgyventi davęs per metus tik vieną kitą premjerą. Teatras, galėdamas apsieiti su dviem premjerom, gali jas ilgai rengti, daryti šimtus repeticijų ir pasiekti stebėtinų rezultatų. Šitokie tat reiškiniai Vakaruos ir nėra įmanomi, – ten repertuaras sudėtingesnis – ir todėl negali būti taip stropiai paruoštas (p. 30).

Gregor, lygindamas rusų tautos „teatro valią" su kitomis tautomis, rusų publikos teatralumą, prieina išvadų, kad tai tebūtų galima lyginti tiktai su antikos gadynių „teatraline valia"... (p. 55).

IV

Visi čia paminėti sumetimai Gregorui sudaro premisą tolesniems jo išvadžiojimams, kurie ir sudaro jo studijos įdomiausiąją ir originaliausiąją dalį. Apleisdamas jo įdomią argumentaciją, paduosiu tik schematišką jo tezių santrauką.

Stengdamos paaiškinti rusų naujojo teatro kompoziciją, Gregor ieško atitinkamų šaltinių. Ir šit tų kompozicijų užuomazgą jis randa... *senųjų rusų ikonų bei miniatiūrų tapyboj.* Šiuo tikslu jis studijuoja rusų ikonas ir, eidamas Max Herrmanno metodu, išskiria jose teatralinius elementus. Ir jų nemaža ikonose randa. Jis randa, kad ikonose teatrališkai sukomponuota paveikslo konstrukcija, tiksliausiu būdu sunaudojanti duotąjį plotį. Teatrališka yra ir ikonų simbolika, mostai ir figūros, pavienių asmenų ir grupių. Pagaliau teatrališkos esančios ir ikonose naudotos varsos (p. 19).

Panašių kompozicinių elementų jis randa ir moderniškame rusų teatre. Ir ikonose, ir miniatiūrose teatro kompozicija esanti *ne tapybinė, bet ruiminė* (*nicht bildlich, sondern räumlich*). Abiem atvejais vyrauja simbolis, kuris ir sudaro kompozicijos principinį panašumą (p. 21).

Tačiau simbolis Gregoro sąmonėj nėra panašus į bekūnę abstrakciją, kaip jį kartais mėgsta juodinti „pozitingieji" literatūros istorikai. Pavyzdžiui, jam ir Stanislavskis, pačių rusų (ir daugelio kitataučių) apšauktasai nepagydomu natūralistu, atrodo toli išeinančiu iš natūralizmo sienų, – atrodo simbolistu. Stanislavskiui net priklausanti garbė už tai, kad jis suradęs scenos simbolizmą! (p. 32)

Stanislavskio meno šaknis ir esanti tokia: jis pradedąs simbolizmu, visai natūrališkai išplaukiančiu iš žodžio, mosto ir spalvos, ir baigia aukščiausiąja žmonių lemtimi, pasireiškiančia natūrališkais simboliais (p. 33).

Simbolizmas priklauso iš esmės scenai, surištas su ja priežastingumo ryšiais. Simbolizmas ima reikštis jau tuomet, kai purpurinis apsiaustas įgalina aktorių scenoje pasirodyti karaliaus personoje ir skarmalai – elgetos... (p. 32).

Šitokiu būdu Gregoro išplėsta simbolizmo sąvoka nustoja abstraktingumo pažymių, – šia prasme naudoja jis tą sąvoką kalbėdamas ir apie ikonų, ir teatro simboliką.

Gregor Stanislavskio genijui pripažįsta daugybę nuopelnų. Tarp kitko, pabrėžia, kad Stanislavskis stengias išsiveržti iš rusiškumo sienų, kad Stanislavskio teatras yra *literatūrinis* teatras geraja to žodžio prasme (p. 29).

Pagaliau savaimingiausiąjį Stanislavskio teatro istorijai nuopelną Gregor formuluoja: *den Begriff des einzelnen Theaters erhöht zu haben* (p. 30).

Kitaip sakant, Stanislavskis padarė tai, kad viena pjesė išreiškia visą teatro kūrybinį veidą, vienos pjesės užtenka visai teatro egzistencijai.

Gregor vėlei ir vėlei lygina Stanislavskio ir ikonografinę simboliką, studijuoja Stanislavskio režisieriaus užrašus (*Regiebuch*) ir randa, kad čia ir ikonografijoj kūrybiniai metodai sutampa (p. 28).

Kalba Gregor apie Tairovo metodiką. Tairovo vyriausias metodinis nuopelnas esąs *Wiederentdeckung der Dreidimensionalität der Bühne* (p. 41) – trijų matavimų scenos sugrąžinimas. Esą Tairovas, šaukdamas išvaduoti aktorių iš tų pančių, kuriais jį sukaustė natūralistinė ir stilistinė scena, iš esmės šaukia grįžt į natūralinę vaidybą (p. 41).

O kurdamas savo teatro *ruiminę simboliką*, kuri esą pakeitusi *tapybinio vaizdo simboliką* (p. 43), iš esmės šaukia grįžti į baroko teatro, itin Piranesi, tradicijas (p. 44–45). Ir tasai metodas, kuriuo norįs Tairovas atgaivinti *natūralinę aktoriaus kūno vaidybą ruiminės simbolikos apystatose*, yra lygus senosios rusų ikonografijos metodui.

Tuo pačiu keliu ėjęs ir kitas genialus rusų teatro novatorius Vachtangovas su savo *ironiškuoju simbolizmu*, suradęs paslaptį, kaip mūsų laikais vaidinti tolimosios praeities pjesės, savo scenos kompozicija grįžęs į šekspyrinės scenos principus (p. 46-47).

To pat likimo neišvengęs ir *praktinis simbolizmas*, pasireiškęs masiniuose vaidinimuose viešose aikštėse (p. 53). Nors šiuose

vaidinimuose esą galima įžiūrėti nemaža Vakarų Europos viduramžio teatro elementų, dar daugiau elementų iš viešųjų vaidinimų (=iškilmių) 1794 metų Paryžiuj, Marso laukuose, – vis dėlto ir šiame masiniame teatre pasireiškę ikonografiški kompoziciniai elementai.

Pagaliau Mejerholdas, apie kurį Gregor sako, kad tai esąs gal ne tik Rusijos, bet ir visos Europos moderniško teatro žymiausias kūrėjas (p. 49).

Mejerholdas esąs sukūręs *motoriškąjį scenos simbolizmą*. Jo teatre remias viskas aktoriaus judesiu. Vakaro nuotaiką, pavyzdžiui, vaizduoja ne tam tikras scenos apšvietimas, bet grįžtantieji iš fabriko darbininkai, ryto nuotaiką sudaro džiaugsmingai besiveržiantis choras ir t.t. Net ir scena įrengta judėjimo pagrindu. Kulisos, daiktai – tai atsiranda, tai pražūva, tai vėl atsiranda – viskas juda! Bet toliau, įsigilindamas į Mejerholdo teorijos ir vaidybos esmę, Gregor prieina išvadų, kad Mejerholdas scenos įrengimo atžvilgiu veda į viduramžio *simultatyvines* dekoracijas, o vaidybos atžvilgiu – *į senosios antikos, į mimų* kraštą (p. 49). Jo dekoratyvinės simbolikos principas esąs: *pars pro toto* – tas pats, kuris yra ir ikonografinės simbolikos principas (p. 51).

Gregor scenos simbolikos studijas pradeda ikonų spalvų ir formų simbolizmu ir baigia motoriškaja Mejerholdo simbolika, pereidamas įvairias formų fazes. Ir pakeliui jisai parodo, kad įvairios kategorijos, kurios nūdien yra taikomos rusų teatrui apibūdinti, kaip antai realizmas, konstruktyvizmas, biomechanizmas ir d. kitų, yra per daug nereikalingos, nes rusų teatro pagrinde glūdintys faktai yra nepalyginamai paprastesni (p. 32).

Primityvinė religinė tapyba sugrūsdavo krūvon įvairius elementus, kurių kievienas skyrium buvo reikšmingas. Ikonų ar knygų miniatiūrų mene ugninis ratas stovi vietoj vežimo, bokštų grupelė atstovauja miestą, kelios plotmės lipynių pavidalu – kalną. Šie elementai kiekvienas skyrium yra suprantami ir pakankamai akcentuoti, nereikia jokios ypatingos kompozicijos jiems besurišti, – jie pageidaujamą asociaciją išreiškia absoliutiškai tikrai. Analitiškasai rusų teatro metodas eina lygiai tuo

pat keliu, išstumia priekin visai paprastus ir vienaprasmius simbolius, kurie palyginti turi tokios pat prasmės, kaip ir anieji tapybiniai simboliai senajame mene (p. 55–56).

V

Iš paminėtosios tezių srities matyti, kaip drąsiai stato Joseph Gregor klausimus. Bet viena drąsa Gregoro nuopelnai neišsisemia: jo drąsa yra kilusi ne iš jaunuolio prašmatnumo, bet iš sunkiai aprėpiamos erudicijos. Teatro istorija, plastiško meno istorija, literatūros istorija – sritys, kuriose jisai yra savarankiškas valdovas. Gal ši jo erudicija formališkai kiek kenkia jo studijai. Jo straipsnio skaitymas yra reikalingas tam tikro pasiruošimo. Jei jis mini vardus, pavyzdžiui, Serlio, Piranesi, Rottonera, Brioschi, Rasser, Lettner, Burckhardt, jisai juos mini, turėdamas galvoj, kad ir skaitytojui yra gerai žinomi ne tik tie vardai, – yra žinomi ir tieji darbai, kuriais minimi vyrai pasižymėjo.

Gregor moka nedaugeliu sakinių, nedaugeliu žodžių labai daug pasakyti, ir ši aplinkybė jo rašto skaitymą nepasiruošusiam dar labiau apsunkina. Bet reta tokių istorikų, kurie mokėtų kaip Gregor vienu kitu sakiniu apibūdinti visą meno srovę ar atskiros individybės nuopelnus. Šitokiu suglaustu būdu apibūdina Gregor visą eilę rusų scenos darbuotojų; itin raiškių apibūdinimų duoda Gregor apie rusų baleto darbuotojus bei dekoratorius.

Gregor, norėdamas metodiškai pravesti savo pagrindinę tezę apie ikonografinę kompoziciją, tylomis apėjo daugelį rusų teatro gyvenimo reiškinių, – tokių reiškinių, kurie jo tezei nebūtų naudingi, bet kurie rusų teatraliniame gyvenime vaidino itin svarbų vaidmenį. Ir čia glūdi Gregoro studijos didelė silpnybė. Ypač raiški ši silpnybė baleto metodikos srity.

Kiek priimtina jo pagrindinė tezė, tikslūs yra jo samprotavimai apie teatralinę simboliką – nebėra laikraštinės recenzijos dalykas. Čia tėra tiktai pabrėžtina, kad Gregor nušviečia ir moksliškai paaiškina daug tokių dalykų, kurie net ir mums, išaugusiems rusų teatro tradicijomis, nebūdavo visai aiškūs.

NAUJOJI VOKIEČIŲ SCENIKA

1

Turėdami Lietuvoj tik vienintelį Valstybės teatrą, mes esame verste priversti gyventi tam tikru teatro vienašališkumu. Mūsų laikinosios sostinės mažumas ir naujojo teatro gyvenimo sąlygos šiuo tarpu neįgalina išaugti privatinei teatro kūrybos iniciatyvai.

Kitų tautų teatrai labai retai mus teužkliūva, ne kiek gausiau mus tepasiekia ir literatūra apie kitų tautų teatrus. Neturime nė su kuo palyginti mūsų vienintelio teatro nuopelnų, nemokame jų nė vertinti. Nes kiekviena įvertinimo bazė – vis viena ar ji bus pareikšta sąmoningai, ar pati nesąmoningai pasireikš, – kiekvieno įvertinimo bazė yra palyginimas.

Todėl, negalėdami betarpiškai sekti, kas ir kaip vyksta pasaulio teatraliniame gyvenime, turėtumėm bent netiesioginiu būdu su to gyvenimo apsireiškimais susipažinti. Ar dar kukliau, – jei ne su paties gyvenimo apsireiškimais, tai bent su pagrindinėmis idėjomis, kurios yra dedamos naujo teatralinio gyvenimo pagrindan ir kuriomis norima siekti laimėjimų.

Ir čia bene pirmoj eilėj turėtumėm kreipti akis į vokiečius.

Nūdien vokiečiai labai sėkmingai konkuruoja su rusais teatralinės kūrybos srity (bent dramoj ir operoj), ir yra daug davinių, parodančių, kad jie galės šioje srity užimti pirmąją vietą Europoj ir pasauly. Juo labiau kad nūdien rusai tebegyvena savo

senesniųjų laimėjimų pažibomis (net Mejerholdas!), tuo tarpu kai vokiečiai be paliovos skverbiasi naujovėn. Tat su vokiečių pagrindinėmis mūsų dienų teatralinėmis idėjomis negalima nesiskaityti.

Vokiečių teatro meno dailės vadovų sąjunga (*Vereinigung Künstlerischer Bühnenvorstände*) leidžia savo mėnesinį žurnalą *Die Scene*. Šio žurnalo šių metų sausio mėnesio numeris yra paskirtas scenos statybos ir scenos įrengimo bei dekoracijų reikalams (*Bühnenbau und Bühnenbild*). Čia įvairūs vokiečių teatro darbuotojai, daugiausia dekoratoriai (jų tarpe ir pasaulinio maštabo dekoratoriai, kaip antai Ludwig *Sievert* ar Emil *Pirchan*) bei teatro architektoriai, trumpai formuluoja savo pažiūras minimais klausimais. Vieni jų vertina praeities tradicijas ir laimėjimus, žiūrint į juos mūsų dienų akimis; kiti gina ir aiškina savo žygius dabarties teatre. Kiti vėl reiškia savo sumetimus, apmesdami idealus ir tikslus, kurių tektų ateity siekti. Šiame žurnalo numery pasisakė įvairiausių pakraipų žmonės, lyg čia būtų atstovaujamos visos svarbiausios vokiečių teatralinės srovės. Čia ir aiškėja vokiečių dabartinės scenos įrengimo vaizdas ir artimiausios jo perspektyvos.

2

Terminas *dekoracijos* šių dienų Vokietijos teatraliniame gyvenime baigia išeit iš apyvartos. Vietoj *Dekoration* nūdien vis daugiau ir daugiau sakoma: *Bühnenbild* – scenos vaizdas, scenos paveikslas. Terminas turėjo keistis todėl, kad ėmė keistis scenos įrengimo ar scenos parengimo vaidybai esmė. Šioji pasikeitimo esmė pradėjo aiškėti bene prieš 30 metų, kai gal geniališkiausias naujųjų laikų režisierius, prof. Max Reinhardt, ėmė laužyti senąsias tradicijas. Iki to laiko teatras neturėjo tokio scenos įrengimo, kuris atitiktų vaidinamosios pjesės ar muzikos nuotaiką. Dekoracijas tikra to žodžio prasme piešė dailininkas, dažnai neturėdamas supratimo, kokios pjesės vaidinimui jos bus sunaudotos. Jam rūpėjo padaryti kaip galima

natūralistiškiau pavienių dekoracijos plotų formos. Miško prospektai, landšaftai ir t.t. iš dekoracijų pasidarė savaimingi meno kūriniai. Čia dar prisidėjo tobulas perspektyvos žinojimas ir pavyzdingas įvairių stilių reikaluose nusimanymas. Senovės Egipto šventovės vidų su ypatingomis kolonų konstrukcijomis dekoratorius turėjo mokėti taip pat gerai konstruoti, kaip ir rokoko stiliaus salę. Ilgainiui Vokietijoj buvo susidariusios bene trys garsios „firmos", kurios savo dekoracijomis bene pusę pasaulio apdovanodavo. Tai buvo profesoriai Brückner ir Latkemever (Coburge) ir prof. Kautsky (Wien). Jie kiekvieną daiktą, kiekvieną medį padarydavo sulig tam tikru spalvų tonu. Ir vargas būdavo tam dekoratoriui, kuris išdrįsdavo vaduotis savo intencija atsisakyti nuo geležinių Ateljé tradicijų! Ši visa tapyba, koburgine (nuo miesto Coburg) vadinama, rėmės daugiau piešiniais, vyravo joje gilūs rudi tonai. Kautsky skyrės nuo koburgiškių, – jis buvo lyg impresionistas teatro tapyboj. Jis sukūrė linksmus, pilnus nuotaikos paveikslus, iki mažmenų išlaikytus, kiekviena detalė buvo su didžiausia meile išlukštenta. Tai buvo lyg teatralinės tapybos renesansas. Tačiau greitai paaiškėjo, kad ši tapyba ilgai negalės sekti režisieriaus progresuojančią mintį. Jau Richard Wagner bandė šią tapybą reformuoti, nutraukė senąją tradiciją, pritraukdamas darban tokį įžymų asmenį, kaip Böcklin. Bet šis didis menininkas negalėjo tiksliai pajusti Vagnerio medžiagos, ir jų bendradarbiavimas nedavė vaisių. Tuo tarpu milžiniškai išaugo elektros šviesa. Pasirodė, kad šitoji senoji teatralinė tapyba nebuvo priaugusi rafinuotų, spalvotų scenos apšvietimo galimybių. Pradėta be paliovos ieškoti naujenybių, bandyta sudaryti kompromisas tarp tapybos ir plastikos. Pradėti scenoje statyti architektoniški rėmai, kurie joje ir pasilikdavo visą vakarą. Įterpiant į šiuos rėmus atskirus dekoratyvinius posmus ir užleidas, buvo stengiamasi sudaryti nuotaikingas sceniškas vaizdas (*Bühnenbild*). Čia tai pradėjo dailininkas versti scenos konstruktoriumi. Ir labiau, ir drąsiau pradėta bandyti vaidinamos pjesės turinį išreikšti scenos vaizdu (įrengimu) ir tuo pačiu būdu paremti ir pakelti pačią vaidybą.

Vis aiškiau ir aiškiau teatro žmonės ėmė numanyti, kad puikiosios tapybinės dekoracijos, gausiai detalizuota tapyba yra pikčiausias neprietelis – ir vaidinamos pjesės, ir aktoriaus (*Die Scene*, sausio numeris, p. 9–10). Pamažu scenoj įsivyravo architektoniškas principas, taip gražiai žydėjęs Vakarų Europos baroko gadynės teatre. Skirtumas gal tik tasai: einant šiuo moderniškuoju architektonišku principu, kiekvienas scenos įrengimas taikės vaidinamojo veikalo nuotaikai. Pereitų metų Teatro paroda Magdeburge vaizdžiai parodė, kad dabar beveik visuose vokiečių teatruos vyrauja šis architektoniškas principas.

Dabar režisierius kviečia menininkų į pagalbą nebe dekoracijoms gaminti, bet sukomponuoti visą sceną, – ir jos dekoracijas, ir plotmes, ir butaforiją, ir rekvizitus, ir šviesos efektus. Senasai dekoratorius tokiu būdu atlikdavo tiktai dalį to darbo, kurį dirba dabartinis scenos plastikas. Ir šitokią darbo pakraipą nulėmė patsai progresuojantis gyvenimas.

3

Naujasai scenos įrengimo principas netrukus pasiekė kraštutinumo laipsnio su visais tokio išsirutulojimo laipsnio pavojais. Netenka nusiskųsti naujosios krypties principo kritikų stoka. Ir žinia: juo kraštutinesnė srovė – juo aštresnė esti jos kritika: daug kas jį peikia ar abejoja dėl jo. Vieni – iš esmės priima patį principą, bet smerkia to principo pritaikinimo darbą Vokietijoj. Kiti – neigiamai vertina patį principą ir šaukia atgal į tapybą. Vieną kritikos vagą atstovauja Gerhard T. *Buchtrolz*, Wiesbadeno valstybinių teatrų meno dalies vadovas. Jisai ironiškai pabrėžia, kad per pastaruosius 20 metų netrūko teatro srity reformatoriškų idėjų, kurios iki smulkmenų buvo pravestos teoretinėse sistemose, tačiau esą labai mažai kas gyvenime terealizuota.

Atrodo, kad nūnai scenos įrengime įsigyvenęs toksai savavaliavimas, kokio dar niekad nebuvę. Visur „formuoja ruimą", visur stovi laiptai, pastoliai, žėgliai, staklės. Ekspresionistų

auklėtiniai visa tai aprėdo varsomis ir dantytomis freskomis, naujosios „daiktingosios srovės" atstovai (*die Neue Sachlichkeit*) palieka nuogas konstrukcijas. Visur pasiduodama šiaip nereikalingiems dekoratyviniams prašmatnumams. Dekoracija eina pirmoj eilėj ir antroj – vaidinamoji pjesė. Talentų netrūksta, bet jie pasireiškia dekoracijose, architektūroj, taikomajame mene. Stilių sumaišymo chaosas stačiai stebėtinas. Nuverčiamas estetiškas principas, kad, kuriam laikui praslinkus, jis vėl atgimtų beveik nepakeista forma. Atrodo, ne visi pastebi, kad jie ne pirmyn eina, bet ratu slankioja. Sceniškoji konstrukcija pasidarė pats sau tikslas, – ir tai yra vyriausioji jos silpnybė (p. l). *Max Unold*, Miuncheno teatralas, naująjį principą kritikuoja kitu atžvilgiu. Iš principo ir jisai pripažįsta, kad laiptai, kubai, tuščios sienos gali sudaryti įstabiausių efektų, ypač jeigu tos konstrukcijos yra sujungtos su judančiomis masėmis. Tačiau nereikia užmiršti, kad niekas negali būti tiek gražu, tiek gyva ir turtinga, kaip gera, daiktinga (*gegenständlich*) tapyba, jeigu ji tiktai bus sunaudota, besivaduojant teisingu instinktu, kaip fonas veikiantiems asmenims.

Mūsų laikais plastiškojo meno toli einantis individualizmas įgalina ne tiktai režisūrą surasti tinkamą menininką įvairiausiems uždaviniams atlikti, – jisai jau išauklėjo ir tam tikrą publiką, kuri jau yra įpratusi priimti gamtą, persilaužusią įvairiausiose kūrybinėse prizmėse. Nūnai galima dirbti teatre prie įvairiausių „tikrovės" laipsnių, pradedant, tariant, grafiškomis schemomis, baigiant orkestruotąja tapyba.

Abstraktiškasai kubizmas, konstruktyvizmas, „kartoninis betonas" nėra peiktini, jeigu jų yra reikalinga vaidinamoji pjesė, tačiau stipriausioji nuotaikos galia, įtikinamiausioji atmosfera – o tai ir yra svarbiausieji dalykai, kurių galima reikalauti iš „sceniškos tapybos", kaipo iliustratyvinio meno, – visa tai eis iš kūrinio žmogaus, kuris moka naujai ir stipriai į pasaulį pažvelgti: visa tai duos kūrybinė, daiktingoji (*gegenständlich*) tapyba! (p. 17–18).

4

Ko nori pasiekti moderniškasai vokiečių dekoratorius?

Sceniškasai vaizdas (*Bühnenbild*) reiškia: vaidinamosios pjesės dramatinių, poetinių ir muzikalinių įtempimų gyvas optinis ir ruiminis formavimas, bendradarbiaujant režisieriui ir scenos dailininkui, derinant jų abiejų meniškąją pasaulėžiūrą (Herrmann Gowo, München). Sceniškojo vaizdo yra vienintelis uždavinys: tarnauti vaidinamajai pjesei, sudaryti jai sceniškąsias būtenybes, visai pasitraukti pjesės užpakalin. Būtų kur kas geriau, jei scenos dailininkų darbas būtų anonimiškas, – jisai būtų visu šimtu procentų geresnis! (Gerhard T. Buchtrolz, Wiesbaden).

Stačiai stebėtinas dalykas, kad nūdien yra dar tokių operos spektaklių, kuriuose stengiamos padaryti aplinkinį pasaulį kiek galint panašesnį į tikrovę. Veikale minimas viešbučio kambarys nėra kuris nors realus kambarys, imtas iš kurios nors egzistuojančio miesto. Tai yra tam tikras meniškas vaizdas, išaugęs iš muzikos ir poezijos charakterio (Kiner v. Dresler, Hamburg).

Svarbiausioji vokiečių scenikos silpnybė buvo – jos tapytojai dailininkai, kurie savo uždaviniui visiškai buvo nepasirengę.

Tuo tarpu dailininkas turi žinoti sceną ir jos kūrybos sąlygas kaip ABC. Jis turi žinoti, kaip *skamba* linijos ruime, kaip spinduliuoja spalvos šviesoje, kad aktorius pasiliktų tuo, kas jis turi būti, – spektaklio centras, kad formos ir spalvos jo nenustelbtų. Kas iš tokios scenos, kuri, šiaip imant, yra savaiminga ir originali, bet kuri nieko negelbsti vaidinamajai pjesei! Tapytojas neprivalo niekuomet užmiršti, kad jis, nežiūrint jo kūrybinės galios, yra tiktai vaidinamos pjesės tarnas (Felix Loch, Chemnitz). Sceniškasai vaizdas kiekvienu atveju yra vaidinamosios pjesės drabužis ir turi prisitaikyti pjesės turiniui ir charakteriui. Taip pat ir režisūros sumanymams. Kitam režisieriui režisuojant bus kitas scenos vaizdas. Sceniškasai vaizdas – pirmoj eilėj architektorikos klausimas ir antroj – tapybos.

Geras scenos plotmės suskaldymas šiandie tapo jau būtinas – jis yra tebetarpstantis, nenykstantis ekspresionizmo vaisius ir

tipiškasai moderniškos scenos pažymys. Geras scenos plotmės suskaldymas pakelia režisieriaus, aktoriaus, tapytojo, apskritai scenos kūrybines galimybes. Antra, scenos plotmės skaldymas – neturėtų virsti programa. Tasai skaidymas maždaug atitinka ruimingumui, pasireiškusiam poekspresionistinėje tapyboj, kuri visai klaidingai buvo pavadinta „nauju daiktingumu". Šiandie mes visi žinome, kiek buvo būtinas ir naudingas perėjimas per ekspresionizmą. Bet, kaipo programa, ekspresionizmas turėjo būti pasmerktas ir buvo pasmerktas, lygiai kaip bus pasmerkta ir „naujo daiktingumo" (*Neue Sachlichkeit*) programa, jeigu tiktai tokia susidarys.

Formuojant sceniškąjį vaizdą tapybos atžvilgiu, dailininkas gali pareikšti savo individualybę. Jis gali arba palikti vienatoniškos konstrukcijos, arba išrutuloti visą savo tapybinį galėjimą. Čia jisai nuo režisieriaus pareina tik tiek, kiek režisierius jo projektus kritikuoja (Bernhard Klein, Königsberg).

5

Vienas pagrindinių scenikos klausimų, ties kuriais nūdienos vokiečių teatro darbuotojai laužo galvas, tai yra žiūrovų ruimo ir scenos, aktorių ir publikos santykiavimo klausimas. Spręsdami šį klausimą, vokiečiai pereina į visai naujo tipo teatro rūmų statybą, stengdamos sunaudoti visas pagelbines galimybes, kurių duoda moderniškoji technika.

Kaip žinoma, teatro rūmų istorijoj yra trys pagrindinės formos, išsprendžiančios žiūrovų ruimo ir scenos santykiavimo klausimą. Pirmasai teatro tipas – tai senovės graikų ir romėnų amfiteatras. Tenai į žiūrovų ruimą buvo įterpta pusiauračio formos arena, o už jos ėjo scena ar tiksliau prosceniumas, kurio lyg foną sudarė kieta reljefiška siena. Aktorių nuo publikos jokia uždanga neskyrė.

Antroji forma – tai teatrai su rato formos arena, – cirkai. Čia aktorių veikiamoji vieta yra žiūrovų centre. Publika juos iš visų pusių vienodai mato.

Trečioji forma – tai gilioji scena, arba dėžės formos scena, kurią nuo publikos skiria ir uždanga, ir orkestrui sutalpinti duobė. Šioji aktorius – publiką skirianti dvilypė „siena" lyg pabrėžia, kad jos vienoj pusėj yra realus gyvenimas (publika), o antroj – fiktyvinis gyvenimas (aktoriai). Apie šitokios scenos ir tokio teatro netobulumus ir lietuvių spaudoj buvo berods nemaža kalbėta.

Dabar vokiečiai sukurdino naują teatro tipą, kaip jie vadina *Total theater*, kuris režisierių įgalina sunaudoti įvairiausius technikos laimėjimus. To teatro meniškas vadovas yra Erwin Piscator, jo teatro rūmų svarbiausias statytojas – prof. Walter Gropius, Dessau. Teatro įrengimą Gropius aprašinėja šitokiu būdu (*Die Scene*, š.m. sausio num., p. 5–6). Žiūrovų ruimas, besiremiantis 12 laibų kolonų, yra ovalo formos. Ovalo pabaigoj trijų kolonų intervalai skiria jį nuo scenos. Scena trijų didelių dantų pavidalu įsibrauna į žiūrovų pirmąsias eiles, – žiūrovų eilės dantų pavidalu įsikiša į sceną. Vaidinimas gali vykti viename iš tų scenos liežuvių, bet gali vykti ir visuose iš karto. Tam tyčia įtaisyti vežimai įgalina labai greitai pakeisti scenariją. (Vieną „vežimą" nutempia nuo scenos, kitą atveža – scenarija pakeista!) Taip pat šitokiu būdu tie sceniškieji vežimai gali išvažiuoti ir į žiūrovų ruimo šonus – ir ten gali aktoriai vaidinti. Speciališkais įtaisymais pirmąsias žiūrovų eiles galima nuleisti į rūsį, ir aktorius turi vietos vaidinti nebe scenoj – betarpiškai tarp žiūrovų.

Speciališkos mašinerijos pagalba galima tam tikrą parketo (mūsiškai parterio) dalį labai greitai pasukti visu 180° (net vaidinimo metu!), ir tuomet pasidaro vidury publikos apvali arena lyg cirke, ir toje arenoj aktoriai gali vaidinti. Šiame teatre plačiai sunaudota ir kino filmų pagalba, – jos projektuojama į sienas, lubas ir pan. Filmų projekcijos rezultate žiūrovas gali pasijusti esąs, pavyzdžiui, vidury banguojančios jūros arba pajusti, kad į jį iš visų pusių bėga žmonių masės. Kino filmų aparatų sistema yra sudaryta taip, kad ji gali paveikslus projektuoti nebe į plotmę, kaip kinematografe, bet stačiai į ruimą, ir tokiu

būdu visas žiūrovų ruimas galima paversti iliuzijos ruimu – paties sceniškojo veiksmo vieta.

Walter Gropius pastebi, kad nesąs šio teatro tikslas kuris nors materialus rafinuotų technikos prietaisų sukaupimas. Tie prietaisai tesą tiktai priemonė pasiekti tikslui, kad žiūrovas pasijustų įtrauktas į sceniškų įvykių sūkurį, kad jis bent ruimo atžvilgiu priklausytų scenos veiksmui.

Tokiu būdu Piscatori-Gropiuso teatras yra lyg milžiniška ruiminė mašina, kurią vaidinimo vadovas gali kuo tiksliausiai sunaudoti savo idėjoms realizuoti.

Šis teatras sukurtas dar neseniai. Savo darbo tuo tarpu plačiai išrutuloti negalėjo jau vien dėl to, kad nėra dar sukurtų tokių pjesių, kurios įgalintų režisierių pilnutinai sunaudoti šias svarbiąsias technikos priemones. Tačiau nėra abejonės, kad šis teatras privers daugelį teatralų reviduoti senąsias pažiūras ir nužygiuoti naujais keliais.

Šiaip ar taip, nūdien jau Vokietijoj nebėra įmanoma naujų teatro rūmų statyba, kurioj nebūtų atsižvelgta į scenos ir žiūrovų rūmų santykiavimą.

Nūdien senąsias tapybines dekoracijas bei scenos vaidinimų įžengimo dekoracijų sistemą jau galima laikyti atgyvenusiomis savo amžių Vokietijoj.

6

Talentingasai Emil Pirchan, Berlyno valstybinių teatrų scenos meisteris, lyg formuluoja vokiečių minties judėjimo vaisius scenos formavimo atžvilgiu. Jisai tame pat *Die Scene* numery meta lakoniškas frazes:

Kokios yra geriausios teatro dekoracijos? – Tos, kurios nėra teatro „dekoracijos"!

Koks yra geriausias scenos įrengimas? – Tas, kuris yra joks scenos „įrengimas"!

Kuri yra geriausioji scenos architektūra? – Toji, kuri yra jokia scenos „architektūra"!

Koks yra geriausias scenos vaizdas? – Tas, kuris yra joks scenos „vaizdas" (*kein Bühnen – „Bild"*).

Kuris yra geriausias scenos formavimas? – Tas, kuris yra joks scenos „formavimas"!

Koks yra geriausias scenos ruimas? – Tas, kuris yra joks scenos „ruimas".

...Nes teatras, scena, vaidyba nestato jokių pavienių reikalavimų vadinamiesiems – dekoracijoms, įrengimui, architektūrai, vaizdui, formavimui, juo labiau ruimui kaipo tokiam, bet:

reikalavimai eina į savarankišką akies teatrą kaipo dvasios teatro, ausies teatro seserį, nes visa tai tarnauja vieningam scenos meno kūriniui.

Jausmo teatras, ir čia yra viskas pasakyta!

Torsten Hech, Karlsruhe valstybinių teatrų scenos įrengimo šefas, tarytum papildydamas Pirchano mintis, samprotauja:

Ar ne gėda, kad vieną iš gražiausiųjų dovanų, kurių galėtų mums duoti teatras, būtent širdį išvaduojantį juoką, pasidžiaugimą varsomis, kapriolėmis, gaiviomis linijomis, – kad visa tai yra niauriai aprėžiama ir leidžiama tuo naudotis tik karnavalo laikotarpiu?! Ar ne liūdna, kad teatro gyvybės šaltiniai, – ruimas, „Phespis'o vežimai", *commedia dell'arte* yra stačiokiškai paneigiama, kadangi tai esą nesuderinama su iškilmingu išdidumu (*Würde*), kitaip sakant, prieštarauja nuobodumui?

Kada gi pagaliau pavyks atverti kritikos akis į tai, kad moderniškoji režisūra, sceniškasai vaizdas rūpinas ir reikšti, ir stiprinti jausmus ir kad sceniškasai vaizdas, kaipo vadybos momentas, susilieja su aktoriaus veiksmu tokiame pat laipsny, kaip ir pasakytasai žodis sutarpsta su parašytuoju poezijos kūriniu?

Atrodo, kad dėl publikos ir kritikos prieštaravimo bei pasipriešinimo teatro jėgos yra išaugusios ir kad jos, neatsižiūrėdamos garsiųjų varlių kukavimo apie teatro puolimą, neklydinėdamos žengia pirmyn teatro kūrybos keliu...

Prie daugelio Vokietijos universitetų nūdien jau yra įrengti teatro institutai (mažiausia: teatro seminarai), kur plačiai einamas teatro mokslas – teatro istorija, teorija ir praktika, studijuojama daugybė klausimų, surištų su teatro gyvenimu.

Prie daugelio Vokietijos Dailės akademijų yra įsteigti scenikos skyriai, kuriuose mokos būsimieji scenos formuotojai (*Bühnenbildner*). Scenikos skyriai įsteigti dar neseniai, ne viename iš jų dabar dar per maža savarankiškai kuria, dar per daug imituoja rusus ar stačiai plagijuoja, – bet vis dėlto ir šioje srity labai daug padaryta. Pavyzdžiui, Düsseldorfo Dailės akademijos

Scenos meno klasė, gausiai dalyvavusi su savo konstrukcijomis Teatro parodoj Magdeburge (1927), pasirodė labai stipriai ir talentingai.

Dabar vokiečiai kelia klausimą apie Teatro universiteto steigimą – ir jeigu jie kartą jau ką yra sumanę, tai galima tikėtis, jie tai ir realizuos. Teatro universitetas, einant sumanymu, būtų tokia vieta, kur būtų sprendžiamas teoriškai ir praktiškai visos teatro problemos. Toksai universitetas nebedaugintų dvasinio teatro proletariatų, bet auklėtų talentingus ir mokslingus teatro darbuotojus. Jisai sujungtų vienoj kūrybos pastogėj scenos dailininkus, muzikus ir režisierius, technikus ir inžinierius, teatro kritikus ir mokslininkus. Ir [dėl] šito bendradarbiavimo teatras vėlei turėtų užimti dvasios gyvenime centralinę vietą, – kuri jam ir priklauso...

„PAKALNĖ"

Opera „Pakalnė", kuri antradienį, vasario 21 d., ėjo mūsų Valstybės teatre, gana aiškiais bruožais skiriasi nuo kitų iki šiol pas mus statytų operų. Iki šiol statytose operose visas dėmesys buvo sukaupiamas ties muzikališkuoju pradu, ypač ties arijomis ir duetais. Dramatiškoji vaidyba būdavo priedas prie muzikos, lyg antraeilis dalykas. „Pakalnė" jau daugiau muzikalinė drama kaip opera.

Dar senasis Richard Wagneris svajojo sukurti tokią operą, kuri būtų žodžio, mosto, dramatinio veiksmo ir muzikos sintezis. Kaip žinoma, Wagneriui šio tikslo nepavyko pasiekti. Pirmiausia jis buvo per daug genialus muzikas, ir muzikos pradas jo operose nustelbė visus kitus. O antra – jis savo operoms pasirinkdavo epišką siužetą. Wagnerio operų siužetas pasižymėjo per daug epišku charakteriu: tą siužetą ir operose Wagneris naudojo epiškai, ne dramatiškai, todėl ir svajotojo tikslo nepasiekė. „Pakalnė" – žymus žingsnis priekin Wagnerio idealui įgyvendinti ir ne be reikalo jos autorius d'Albert yra Wagnerio minties sekėjas.

Šios operos koncepcija yra perdėm dramatiška. Čia vaidybinis pradas yra tiek pat svarus, kaip ir muzika. Žodžiai, vaidyba, muzika, aktoriaus plastika čia privalo sudaryti vieną kūrybinį organizmą, vieną išlaikytą kūrybinį vienetą. Čia beveik visai nėra tokių vietų, kurias aktorius galėtų tiktai dainuoti – ne vaidinti. Operos siužetas – gyvenimiškai intikinamas, psichologiškas.

Veiksmas prasideda kalnuose. Aukštų kalnų vaizdas. Kalnų piemenys gano bandą, gyvena idiliškai, primityviškai, kupini grakščių svajonių. Šitas kalnų gyventojų charakterio primityviškumas vaidina labai svarbų vaidmenį visos operos konstrukcijoj.

Kalnų gyventojų psichikos primityviškumas, kaip parodyta „Pakalnėj“, kartais mums atrodo per daug naivus, ir gyvenimiškoji logika mus ne kartą gundo nepatikėti tokios psichikos galimybe. Bet jeigu mes atsiminsime, kad kalnų gyventojai gyvena visai skirtingomis sąlygomis, kaip mes lygumoje, tai tuomet patikėsime. Man, pavyzdžiui, kartą beklejojant po Kaukazo kalnus teko sutikti tokį kalnų piemenį, kuris ilgai nenorėjo sutikti, kad pasauly yra jūra – okeanas.

– Tai bus koks didelis ežeras, kurio galo nesimato, – vaizdavos jisai jūrą. Dėl to nieku būdu jis negalėjo įsivaizduoti, kad yra pasauly lygumos, tokie kraštai, kur kalnų visai nėra.

– Kaipgi žmonės tenai galėtų gyventi, jeigu ten kalnų nėra! Negražu iš seno žmogaus juoktis! – supyko jis dėl mano pasakojimų apie lygumų kraštą. Piemuo buvo apie 70–80 metų...

Operos „Pakalnė“ piemuo Pedro svajoja kada nors gauti sau moterį – ir kalnų gyventojai pasiilgsta meilės. Ir šit iš gilių klonių, iš „Pakalnės“ (ir opera tenka vadinti „Pakalnė“, o ne „Pakalnė“) užsirita į kalnų viršūnes, kur gyvena piemenys, turtuolis Sebastiano. Jisai atsivedė kartu ir gražią merginą Mortą.

Sebastjano siūlo piemeniui Pedro vesti gražią Mortą. Sebastiano tokiam pasiūlymui turėjo pagrindo. Morta – našlaitė, elgetos duktė, buvo patekusi į pikto elgetos išnaudotojo rankas. Ji turėjo elgetauti kartu su savo beširdžiu globėju, turėdavo šokti, o senis surinkdavo pinigus, pragerdavo ir mergaitę kankindavo. Kartą senis su Morta užkliuvo į tą vietą, kur gyvena turtuolis Sebastiano. Turtuoliui patiko graži našlaitė elgeta. Senį elgetą apgyvendino jisai malūne, o mergelę Mortą priverčia išeiti su juo į intymius santykius. Mirė senis elgeta, malūne liko Morta, gyvenimas bėga senąja vaga, tiktai Morta įsimyli Sebastiano. Tuo tarpu materialiniai Sebastiano reikalai pablogėjo, jis nori vesti turtingą žmoną – reikalus pataisyti. Bet per daug pla-

čiai pasklido garsas apie jo santykius su Morta, – niekas nenori eiti už jo, kol tie gandai nustos pagrindo. Tuo tikslu ir nori jisai Mortą išleisti už piemens Pedro ir siūlo jam apsigyventi „Pakalnėj" – malūne. Morta, mylėdama Sebastiano, jaučias nelaiminga ir paniekinta. Pedro džiaugias turėsiąs tokią gražią žmoną, linksmomis dainomis atsisveikina su savo numylėtais kalnais ir leidžias į pakalnę. Tipiškos kalnų muzikos melodijos jo pergyvenimus sustiprina.

Nusileidęs į pakalnę, jis tebegyvena savo sąvokomis, atsineštomis iš kalnų. Jis nežinojo apie Mortos santykius su Sebastiano, jis negalėjo įsivaizduoti, kad Morta galėtų jo neapkęsti. Jis nesupranta, kad pakalnės gyventojai juo tyčiojas – tyčiojas juo pačiu, jo padėjimu. Jo sielą tebeskaidrina šviesioji kalnų dvasia.

Pakalnėj, miniai besikvatojant, paskubomis Mortos ir Pedro jungtuvės įvykdytos. Ateina pirmoji naktis po jungtuvių. Sebastiano ir nemano net dabar atsisakyti nuo pirmykščių santykių su Morta, – pasižada net šiąją naktį ateiti.

Morta įrodinėja Pedro, kad jis už pinigus parsidavė Sebastianui, kad už pinigus sutiko ją vesti. Bet paaiškėja, kad ir Pedro toks pat gyvenimo auka, kaip ir Morta. Morta pajunta, kad geraširdis naivusai kalnietis Pedro yra vienintelė jai gyvenimo atrama, kuriuo ji gali pasitikėti, kuriame ji gali pagalbos rasti, – ji pamyli Pedro gryna skaisčia moteriška širdimi. Nūnai Sebastiano ji negali apkęsti. Sebastiano, nenorėdamas paleisti Mortos iš savo rankų, išmeta Pedro iš malūno. Pedro gi, sužinojęs visą Sebastiano niekšingumą ir pajutęs padėjimo tragizmą, savo kietomis rankomis smaugia turtuolį palaidūną ir kelias su savo Morta atgal į kalnus.

Iš pakalnės, kur tiek jisai iškentėjo, kur pažino tiek niekingumo, vyliaus ir pavydo, kelias atgal į mėlynas kalnų viršūnes gyventi tuoju gyvenimu, kurį kadaise Jurgis Baltrušaitis dainavo:

Po sklonam ich viečnym,
S mieži na miežu
S napievom bespečnym
Ja stado vožu...

Na svietlych atkosach
Vsio glubže moj chmelj...
Ot neba moj posoch,
Ot neba svirelj...

Vne smertnoj trevogi,
Kak jasnostj ručja,
Ot Boga – o Bogie –
I pesnia moja...
(„Alpijskij pastuch“, iš knygos „Gornaja tropa“)

Pakalnės gyvenimo – tos šiokiadienės logikos, pilietiško pozityvizmo, utilitarinės moralės – akivaizdoj naivusai gyvenimo primityvumas atrodo lyg mėlynoji rojaus paukštė, kuri tik retai, iškilmės metą, per sapną mus teatlanko. Šitokia labai paprasta, labai vientisa prasme operoj, pasakyčiau, kalnų ir pakalnės dvasia yra atskleista konkrečiomis formomis. Kaip matyti iš minėto turinio, dramatinio veiksmo koncepcija yra labai paprasta, bet užtat ji yra labai aiški ir stipri. Labai paprastais žodžiais čia yra kalbama apie amžinus, apie labai gilius dalykus. Kol bus gyvi žmonės šioje žemėje, kol jie mokės jausti ir mylėti, tol ir operos „Pakalnė“ medžiaga pasiliks amžina daina apie nemirštamą žmonių gyvenimo teisybę. Ir kas svarbiausia, šioje operoje žodžiai yra nedalomi nuo muzikos – vienas pradas kitą pradą sustiprina ir pagilina. Todėl tat, muzikos pagilinta, primityviška paprastoji operos koncepcija galų gale yra labai gili ir sudėtinga.

Mūsų operos teatrui tai yra didelė naujenybė. Mūsų operos artistai pirmą kartą turi progos pasireikšti vaidybos srity pilnumoj. Juo labiau čia turi daugiau progos, negu, pavyzdžiui, „Aidoj“ pasireikšti ir operos režisierius p. Tichomirovas, kuris, kaip buvo matyti iš jo pasikalbėjimų su laikraštininkais, yra linkęs ir operos darbą vesti muzikalinės dramos kryptimi.

[TEATRO LITERATŪRA]

CONSTANT MIC. La Commedia dell'Arte ou Le théâtre de comédiens italiens des XVI-e, XVII-e et XVIII-e siècles. Chez J. Schiffrin, Paris, 1927

Tai yra viena iš įžymiausiųjų paskutinio dešimtmečio knygų apie teatrą, pasirodžiusių Europoj. Kastantas Miklaševskis (= Constant Mic) dar prieš Didįjį karą parašė studiją rusų kalba apie italų improvizacinę komediją, bet knygos spausdinimas 1914 metais buvo sustabdytas, nes autorius buvo pašauktas į kariuomenę. 1917 metais vis dėlto knyga išleista, bet tiktai pirmoji jos dalis. Antroji jos dalis iki šiolei rusų kalba taip ir nepasirodė. Tuo tarpu antroji dalis mums ir yra įdomiausioji: joje nagrinėjama dalykai, iki šiolei mokslininkų rimtai nenagrinėti: italų improvizacinės komedijos aktorių menas. Naujame gi prancūziškame leidiny abidvi dalys yra sujungtos ir paskelbtos.

Miklaševskis laimingu teigiamu būdu išsiskiria iš kitų italų komedijos tyrinėtojų: jis yra drauge ir teatralas (aktorius režisierius), ir mokslininkas. Rusų Mokslų akademija viešame posėdy 1915 m. rugsėjo 19 d. paskelbė garbės atsiliepimą (počiotnyj otzyv) apie šį veikalą.

Apie *commedia dell'arte* seniau rašydavo arba profesionalai teatralai, arba profesionalai mokslininkai. Ir vienų, ir kitų raštai būdavo per daug vienpusiški ir neduodavo pilno tikslaus vaizdo, – neduodavo išsemiamo supratimo apie šį įstabiausiąjį Europos teatro istorijos reiškinį. Miklaševskis laimingai sujungė ši

abidvi savybi, ir jo veikalas apie *commedia dell'arte* galima būtų be perdėjimo pavadinti geriausiuoju veikalu apie šį dalyką iš viso teatro istorijoj.

Miklaševskio veikalo prancūziškasai leidinys skirias nuo rusiškojo dar ir padidėjusiu autoriaus skepticizmu moderniškojo meno įvertinimo srity. (Apie tai žiūr. Konstantin Miklaševskij: „Gipertrofija iskusstva", Petrograd, 1924.)

Savo prancūziškąją knygą Miklaševskis pradeda nelyginant hamletišku klausimu: ar egzistuoja meno istorija kaip mokslas? Atsakydamas į šį klausimą, autorius išdėsto ne tiktai savo pažiūras į meno istoriją, bet ir apsprendžia savo uždavinį, kurio šiame veikale jisai siekia.

Miklaševskis nori, kad meno istorikas tenagrinėtų tiktai tuos meno praeities veikalus, kurie ir nūdien dar tebegyvena, kurie turi, tariant, permanentinės vertybės, – kad meno istorikas nesiraustų po tokius dalykus, kurie jau nūdien esą nustoję gyventi. Tačiau šitokiu atžvilgiu esą dar niekas nėra žiūrėjęs į meno istoriją. Šitokių istorikų esą dažnai buvę, bet jų darbai nepraturtiną mūsų bibliotekų: geriausieji meno istorikai esą buvę meno kritikai ir meno istorijos neparašę...

Lygiai tokia pat padėtis esą buvusi ir *La commedia dell'arte* istorijos srity.

Miklaševskis visai teisingai pabrėžia, kad la *commedia dell' arte* iki naujausiųjų laikų buvo neigiama, kad dar tik neseniai pradėta ja domėtis. Nūdien ji jau esanti beveik madoj. Tačiau ją susidomėjo, pralenkdami istorikus, naujos mokyklos dailininkai ir režisieriai, kaip antai Gordon Craig, Mejerhold ir kt. Bet jų buvę specifiniai interesai ir specifinės pažiūros.

Miklaševskis gi nori *La commedia dell'arte* suvokti istoriniu atžvilgiu, – suvokti tuos permanentinius jos elementus, kurie ir nūdien tebėra gyvi, kurie nūdien gal net daugiau aktualūs, negu yra buvę kada nors kitą kartą.

Norėdamas apibūdinti *La commedia dell'arte* reikšmę, Miklaševskis pabrėžia, kad ne kartą įvairiose šalyse teatras rutulojos dviem kryptimis, skirtingomis savo stiliumi ir kūrybiniu proce-

su. Taip, pavyzdžiui, esą buvę ir senojoj Romoj, kur literatūrinis teatras, ėmęs pavyzdžius iš graikų, koegzistavęs su teatru, nepriklausomu nuo literatūros, – betarpiai priklausomu nuo aktorių meno (*Atellanae*). Viduramžy buvęs religinis teatras, kurio aktoriai buvę mėgėjai, bet buvęs ir profesionalų histrionų teatras, visai nepriklausomas nuo religinio. XIX šimtmečio pradžioj Prancūzijoj greta klasiškojo teatro, kur buvo vaidinamos Racine'o, Corneille'o, Voltaire'o pjesės, buvęs ir bulvaro teatras, kurio žymiausias atstovas buvo garsus mimas ir aktorius Deburau.

Pirmasai teatras, paprastai palaikomas didžiūnų bei aukštesniųjų luomų, minta paprastai praeities literatūros šedevrais. Antrasai – savo tendencijomis esąs demokratiško pobūdžio. Jis per daug nesirūpina savo repertuaru, jis nesvajoja apie „aukštą stilių", – jis stengiasi patikti publikai, ją patraukti ir turėti pajamų. Šis teatras, uoliai liaudies lankomas, nesinaudoja apšviestųjų amžininkų pagarba, – jam dažnai tenka išsisukinėti iš persekiojimų. Ir tiktai jam mirus ne kartą pasigendama, kad šis gatvės vaikutis savyje turėjęs tokių vertybių, kurių galėtų pasimokyti iš jo ir aukštų salionų šviesuoliai.

Tokia pat lemtis ištiko ir *La commedia dell'arte*. Šis teatras, anot Miklaševskio, užgimęs kažkur mugėj, traktieriuj, skurde, vos ne patvory Italijoj antrąją XVI šimtmečio pusę, veikiai nugalėjo italų renesanso *La commedia erudita (sostenuta)*, kuri rėmės tokiomis „brangžuvimis", kaip Terentius, Machiavelli, Tasso, Ariosto, Aretino... *La commedia dell"arte* veikiai privertė nusilenkti prieš ją visą Europą, – ir netrukus šis teatras vienodai gerai jaučias karalių rūmuose, hercogų pilyse ir paprastose turgavietėse, ant primityviškų pastolių. Veikiai šio teatro trupės pasklysta po visą Europą, pradžioj vaidina italų kalba, bet vis viena visur juos supranta. Nes jie (šio teatro aktoriai) esą labai daug gestikuliuoja, daugelį daiktų vaidinimu, veiksmu atvaizduoja, ir tie, kurie aktorių kalbos negirdi ar nesupranta, pjesės turinį supranta vis viena. Kaip liudijąs vienas XVII šimtmečio rankraštis, „daugelis amatninkų geriau palieka nevalgę, negu nenuėję šios komedijos pasižiūrėti". Netrukus šios italų komedijos

trupės paplysta ir naudojos didžiausiu pasisekimu Prancūzijoj, Ispanijoj, Anglijoj, Vokietijoj. Jų trupės pasiekia net Varšuvą, net Peterburgą. Sukurta eilė amžinų, nemirštamų tipų, kurie ir šiandien dar tebėra kultivuojami pasaulio dramaturgijoj, padaryta didelės įtakos į įvairius „literatūrinius" teatrus (net Moljerą, net Šekspyrą!).

Ilgą laiką tačiau mokslininkai, meno istorikai nekreipė tinkamo dėmesio į šį įstabų teatro meno reiškinį. Į teatro istoriją buvo žiūrima kaipo į literatūros istorijos šaką, o *commedia dell'arte* nepaliko tobulų pjesių – literatūros veikalų... Reiškia, nėra apie ką kalbėti. Tačiau ir nūdien, kai atgijo susidomėjimas *commedia dell' arte*, Vakarų Europos mokslininkai šio teatro studijų dar nėra pastatę tinkamon plotmėn. Pavyzdžiui, toksai Pierre-Louis Duchartre, 1924 m. išleidęs Paryžiuj įdomią studiją (gal įdomiausią naujaisiais laikais prancūzų kalba) *La comédie italienne* (berods 1926 ar 1927 m. yra pasirodęs šios studijos naujas leidimas), surinko daug gražios iliustracinės bei literatūrinės medžiagos apie tąjį teatrą, bet svarbiausio klausimo (kuris mums daugiausia rūpi), – to teatro aktorių meno, – visai neišrutulota. Rimčiausioji studija anglų kalba – Smitho darbas (*Commedia dell' arte*, New-Jork, 1912) pasižymi tais pačiais trūkumais. Iš septynių didelių šios knygos skyrių trys pirmieji pavesti to teatro kilmei, o trys pastarieji – jo padarytai įtakai. Miklaševskis (rusiškame jo veikalo leidiny), apibūdindamas keistą Smitho metodą, meta sakinį, kuris sulietuvintas skambėtų šitaip: norint susipažinti su Kaunu, reikia įsėsti į traukinį Mauručiuose ir, nesustojant Kaune, važiuoti stačiai į Telšius...

Miklaševskis savo studija apie *commedia dell'arte* konstatuoja visai nepriklausomai nuo literatūros istorijos. Centralinė jo studijos vieta – aktorių menas, vadinas, tasai dalykas, dėl kurio šis teatras tiek buvo pragarsėjęs ir turėjo tokios įtakos.

La commedia dell'arte aktorių meną Miklaševskis pirmą kartą to teatro istorijoj iškėlė pirmos vieton ir apsprendė (tiesa, gana bendrais bruožais), ir tai yra didžiausias Miklaševskio darbo nuopelnas.

Konstruodamas savo studiją, Miklaševskis pasiliko ištikimas tiems uždaviniams, kurių, jo nuomone, turėtų siekti kiekvienas meno istorikas. Jis per visą savo veikalą stengias pirmon eilėn iškelti permanentines to teatro vertybes. Todėl tat Miklaševskio veikalo kai kurie skyriai yra normatyvinio pobūdžio. Pavyzdžiui, kai Miklaševskis kalba apie maskes, naudotas tame italų teatre, – kalba jis jau iš viso apie maskės reikšmę teatro mene. Ir *La commedia dell'arte* daviniai jam lieka šiuo reikalu labai tiksli ir reikšminga iliustracija.

Miklaševskio veikalas yra parašytas labai lengva kalba, dar lengvesniu stiliumi, – jis yra skaitomas ne kaip mokslo veikalas, bet kaip įdomus ir pamokomas dailiosios literatūros kūrinys. Todėl tat jis yra įdomus, naudingas ir malonus ne tik specialistams teatralams, bet ir plačiai visuomenei. Kas liečia teatralus, tai būtų galima pasakyti, kad yra būtinas reikalas su tuo veikalu tiksliau susipažinti. Ne vien todėl, kad Miklaševskis gana tiksliai supažindina su dabartinio teatro meno garbingais pranokėjais. Gal dar ir todėl, kad senovės gyvenimo faktų pažinimas ne kartą reviduoja pažiūras, susidėjusias be senovės pažinimo...

NEPAPRASTA PREMJERA

1. Vienas žymiausiųjų dabarties teatro kritikų Camille Poupeye sako: kiekviena tauta turi tokį teatrą, kokio ji yra verta. Atsimenant šį pasakymą ir prisižiūrint į mūsų vienintelį dramos teatrą, ne kartą liūdna nuotaika tekdavo susirūpinti: ko verta yra mūsų tauta, tai yra kokį teatrą ji nusipelno?

Niekam ne paslaptis, kad šitokiam susirūpinimui buvo pakankamo pagrindo ir kad atsakymas į šį kiausimą negalėjo būti tautiškai savimeilei per daug simpatiškas. Visur ieškota kaltininko. Teatro darbuotojai skundės neva nepribrendusia publika, publika guodėsi teatro darbuotojais, kritika reiškė nepasitenkinimo ir teatro darbuotojais, ir publika, ir dekoratoriais, ir dramaturgais.

Ne kartą šitokia nuotaika teatro sezonas pas mus pasibaigdavo; nemaža davinių buvo, kad ir šiemet sezoną baigsime tuo pat liūdnu klausimu: kokio teatro mūsą tauta yra verta?

Tačiau sezono pabaigos premjera (Pirandello „Šiaip arba taip") gegužės 26 dieną apvylė visas mūsų viltis. Apvylė ir nustebino. Mūsų įprastasai teatras kažkur dingo: skersai žemę numarmėjo. Nebuvo mums seniai pažįstamo vėjingo Dauguviečio, nebuvo nei jo ypatingo ansamblio. Vietoj viso to premjeros metu gastroliavo kažkoks mums nepažįstamas geras europėjiškas teatras... Ir publika buvo tarytum ne ta. Tie patys ūsai, tos pačios barzdos, tie patys moterų veidai, lyg ir visa tai seniai matyta, bet lygtai ir tik šiai premjerai iš Europos suvažiavę. Ta

pati publika ne kartą, kaip gali atrodyti teatraliniu žvilgsniu, tokia konservatyviška, tokia sunkiai išjudinama, tokia nepalankiai nusiteikusi kiekvienai mums dar neįprastai naujovei, ta pati publika dar turbūt niekuomet nesiskirstė iš mūsų dramos teatro tokia pakelta nuotaika, kaip ji skirstės iš kalbamosios premjeros: sužadinta, nustebinta. Tarytum būtų įvykusi kažkokia nelyginant naminė teatralinė revoliucija, lyg mūsų teatralinius papročius būtų sukrovusi į parako bačką ir ją degtuko prikišimu susprogdinusi...

Kodėl, – iš kur?

2. Premjeros vaidybinė medžiaga – veikalas, komedija, kūrinys ar kaip tenai norite pavadinti – Pirandello pjesė „Šiaip arba taip", kaip ir kitos Pirandello pjesės, – ypatinga ir mūsų teatrui neįprasta – ir buvo viena iš svarbiųjų „revoliucijos" priežasčių, nelyginant *casus belli*.

Pjesės turinys? Pasakojant jis nėra įdomus. Ne tik pasakojant: sunku įsivaizduoti nuobodesnį darbą kaip Pirandello pjesių skaitymas. Sąmojis, paradoksai, ironija, rezonieriški elementai – beskaitydamas nežinai žmogus, ko tasai ponas Pirandello nori, kam jis galvą suka. Beskaitant jo pjesių herojai atrodo tokie bekūniai, net schematiški, kažkokie pabėgėliai, – ne šios žemės piliečiai. Tačiau scenoje, kada aktorius Pirandello schemas pripildo gyvu kūnu ir krauju, visi herojai pasireiškia stebėtinu gyvumu. Rezonieriški elementai ištirpsta gyvenimo sūkury, o sąmojis pasidaro įtempto ir įdomaus veiksmo faktorium. Pirandello – dramaturgas *par excellence*: jo pjesės gyvos tiktai scenoje. Pirandello – XX amžiaus sūnus: XX amžiaus gyvenimo tempas, XX amžiaus logika ir psichologija. Visa tai suglausta, sukaupta, nelyginant išspausta esencija. Jis neduoda: baigti vaizdo, jis tik sužadina pergyvenimus, ir žiūrovas toliau jau savo paties dvasios jėgomis pradėtą vaizdą tęsia. Pirandello visiems XX amžiaus sūnums yra vienodai suprantamas, net savas, tačiau kiekvienas jų skirtingai duodamąjį akstiną pergyvena, kiekvienas daro savo išvadų. Čia ir glūdi skirtumas tarp senųjų didžiųjų dramaturgų ir Pirandello. Moljeras – taip pat

dramaturgas *par excellence*, – tasai genialus scenos meisteris. Moljero laikais Tartiufas buvo toks pat faktorius, kaip ir mūsų laikams Pirandello. Moljero laikais Tartiufas dar nebuvo toks baigtas tipas, koks jis nūdien mums atrodo. Moljeras Tartiufo tipui davė akstiną, laikas gi davė jam pastovumo. Keliems šimtmečiams praėjus nuo Tartiufo ginimo, jis mums jau savas pažįstamas; dėl jo įvertinimo, dėl jo logikos ir psichologijos mes jau esame susitarę. Galimas daiktas, ateity tas pats likimas ištiks ir Pirandello asmenis. Tokiu būdu skirtumas tarp Pirandello ir senųjų didžių dramaturgų atsiremia ne esme, bet laiku. Čia, atrodo, ir glūdi paslaptis, kodėl Pirandello taip stipriai veikia XX amžiaus visuomenę.

Pirandello duoda dabarties laikų pjeses, paremtas giliu scenos gyvenimo įstatymų pažinimu. Todėl tat jis ir eina per visos Europos scenas kaip triumfatorius.

3. Nepaprasta vaidybinė medžiaga, įvilkta į nepaprastus scenos drabužius, – duoda savaimingos dekoracijos. Geriau būtų sakyti „scenavaizdis" (*Bühnenbild*), o ne dekoracijos, nes tapytų dekoracijų ar šiaip pagražinimo elementų scenoje kaip ir nebuvo. Scenoje buvo palikta tiktai tai, kas būtinai reikalinga vaidybai, kas yra naudojama veiksmo metu, ir jokio nereikalingo, nenaudojamo daikto. Gaminęs šias dekoracijas prof. Dubeneckis jau seniai pasižymėjo kaip scenos meisteris. Itin pasižymėjo jisai savo mokėjimu sintetinti senuosius tradicinius scenos elementus su naujovės dvasia.

Naujųjų prof. Dubeneckio dekoracijų principas – vos trupučiuką jaunesnis už naująjį pasaulį: italų renesanso perspektyvinių dekoracijų principas. Foninės dekoracijos savo konstruktyvine padėtim [primena] *Buontalenti*, Gulio Parigi ar net Joseph Furtenbacho *telari* sceną. Tiktai, žinoma, vietoj senųjų sukamųjų aplink ašį prizmių prof. Dubeneckis duoda nejudamas sieneles. Vietoj senosios architektūrinės tapybos duoda jisai vienaspalves plotmes ir tuo būdu senąjį principą modernizuoja. Prof. Dubeneckis modernizavo ir užpakalines dekoracijas. Šviesų *fono* visa reikšmė paaiškėja, kai jame pasirodo aktoriaus figūra.

Čia paaiškėjo, kad prof. Dubeneckis pasiekė maksimumo savo dekoracijomis ir šviesomis begelbėdamas aktorių vaidybai. Jokios butaforijos! Rekvizitiniai daiktai savotiškai padirbdintos kėdės, scenoje būtinai reikalingos, stalo ir palubėj archajiškai moderniška lempa, architektoniškai baigianti vaizdą iš viršaus. Visa taip paprasta – ir visa sceniškojo meniškumo pilnybė.

4. Sunku prisiminti kitą mūsų dramos spektaklį, kuriame tiek būtų buvus jausta režisieriaus ranka ir drauge tokia lengva. Pirandello patiektąją vaidybinę medžiagą sunaudodamas, režisierius Dauguvietis turėjo ypatingų sunkenybių. Kaip žinoma, Pirandello, kaip dramaturgas, visai nesirūpina, kad jo herojai būtų panašūs į realiuosius žmones, kad rutulojamasai veiksmas būtų gyvenimiškai teisingas. Jo herojai gyvenai visai skirtingais dėsniais, kurių gyvenimo pavyzdžiu nepatikrinsi. Tat ir pjesės inscenizacija jokiu būdu negalėjo būti gyvenimiška. Antra vėl vertus, Pirandello herojai nėra kokios nors abstrakcijos, be gyvenimiško pagrindo, nėra tuščios schemos. Jo herojai pilni gyvybės. Tat juo labiau Pirandello pjesė negalėjo būti įvelta į kurios nors stilizacijos rėmus. Dauguvietis patiektąją vaidybinę medžiagą padalijo į dvi dalis. Pjesėje veikia to žodžio prasme vos pustrečio asmens. Visi kiti, – likusieji iš gausiųjų veikiančių asmenų, – yra tiktai rezonuojančioji sritis, kurioje atsiliepia tiesioginių veikėjų žygių aidas. Ši Pirandello pjesė tuo ir yra savaiminga, kad joje nėra herojaus ir kontrherojaus, nėra tų šulų, aplink kuriuos spiečias dramatiniame veiksme, konflikte dalyvaujančios jėgos. Dauguvietis rezonuojančią sritį atskyrė nuo herojų ir formos, ir esmės atžvilgiu. Rezonuojančios srities asmens yra panašūs vienas į kitą. Jie ir vienodais kostiumais apsirengę (vyrai – sau, moters – sau), visi naudoja analoginius pergyvenimus. Palša didžmiesčio buržuazija, paskendusi šiokiadienių pletkų nuotaikoj. Vyrai čia dar kiek įvairesni. Jų „individualiniai" bruožai atsiremia jų verslu: charakteringesni verslui judesiai. Tuo tarpu moterys, kurių pasuose, verslo skyriuje, pažymėta „žmona" – ir tokių „individualinių" bruožų neturi. Šitokia būdu Pirandello schematizavo rezonuojančią sritį, visai

teisingai Dauguvietis ją sureljefino, įstatydamas į tam reikalui sudarytą šabloną. Tiesioginius gi pjesės veikėjus Dauguvietis raiškiai individualizavo, – tie veikėjai rezonuojančios srities fone atrodė dar raiškesni.

Rezonuojančioji sritis sutvarkyta tam tikru stilizavimo būdu. Pavyzdžiui, panaudotas simetrijos principas, nuolat pereinantis į vadinamąją *romantišką ironiją*. Raiškiau negu Dauguvietis šį principą panaudojo Tichomirovas „Linksmųjų Vindzoro moterų" pastatyme. Dauguviečio romantiškoji ironija pasireiškia per simetriją. Aukščiausiąjį psichologinio įtempimo momentą, schematizuotą simetrija griauna „realistinę" iliuziją.

Panaudodamas šį principą, Dauguvietis nesuklydo. Nes šiuo būdu sugebėjo jis Pirandello dialektiką padaryti plastišką ir teatrališką.

Vaidinę dviejų vyriausių herojų roles Dauguvietis ir Kurmytė pasireiškė savo talento pilnumu. Bet, sako, aktorius girti – labai nesveikas dalykas. To nebūtų galima pasakyti apie kitus. Pavyzdžiui, Dauguvietis paleido vaidinimą mums neįprastu europietiškai greitu tempu. Jei būtų kitaip padaręs, būtų publiką nuoboduliu numarinęs. Bet ne visi mūsų aktoriai yra įpratę prie tokio tempo. Kartais balsai susilieja, pakeltas balsas kartais cypdamas skamba. Arba buvo vaidinama be suflerio (todėl tat ir buvo galimas toksai tempas), – kiek susipainioja aktoriui žodžiai, ir Pirandello dialektika susvyruoja. Vyrai galėjo, žinoma, pilniau panaudoti patiektąją vaidybinę medžiagą. Tačiau visi šie trūkumai buvo antraeiliai, nesimetė taip į akis.

Tenka palinkėti, kad Dauguvietis kitais metais nebevažinėtų pas mus gastroliuoti su šitokiais spektakliais, – kad jis *nuolat* pas mus taip darbuotųsi.

ŽYDŲ VAIDYBOS STUDIJOJE

Jau bene antri metai egzistuojanti žydų vaidybos mokykla Kaune (hebrajų kalba) baigė mokslo metus net penketu spektaklių, pašvęstų Pereco kūrybai. Trys spektakliai, kaip nudirbtojo mokykloje darbo rezultatas, gana įdomus ir pamokomas dalykas. Jie visų pirma parodo, kokiu patvarumu, galima būtų pasakyti, atkaklumu žydų visuomenė yra pasiryžusi sukurti Kaune savo teatrą – jo išugdymo keliu.

Žydų vaidybos studija buvo įsteigta jau prieš kelerius metus, pirmas jos vadovas buvo žinomasai Džoje Levinsonas-Benari. Tačiau kelerių metų bėgyje nebuvo pasiekta kiek žymesnių vaisių, nes vis dėlto nebuvo tinkamo vadovo. Studija atgijo, kai atvyko į Lietuvą dabartinis jos vadovas p. Gor.

P. Gor – prityręs studijos vadas. Jis pats – garsiojo Vachtangovo mokinys, – to paties Vachtangovo, kurio vadovybėj išaugo maskviškis žydų teatras „Habima", su dideliu pasisekimu gastroliavęs Kaune ir Europoj. Vėliau p. Gor buvo aktorium žydų teatrų Rygoj, Palestinoj, Berlyne.

Kauniškėj žydų studijoj, p. Goro vadovaujamoj, atsispindi Vachtangovo ir maskviškės „Habimos" sudarytosios tradicijos. Jos yra teigiamos, – galima žydams jų net pavydėti. Tos tradicijos duoda galėjimo nepaprastai stipriai pasireikšti vaidyboje žydų tautiniam charakteriui. Žydų tautos charakteris trykšta visose vaidybinėse formose. Dar pradžia darbo, dar tokia netobula technika, dar studijos dalyviai nevaldo kaip reikiant nei

savo balso, nei savo kūno, o tuo tarpu visumoj taip aišku, kad tai ateina į kuriamąjį darbą visai nauja – ir tokia jauna – tautinė jėga. Čia, žinoma, labai daug sveria ir tasai entuziazmas, tasai darbui pasišventimas, kuriuo žydai imas savo tautinį teatrą kurti. Palyginant per trumpą p. Goro vadovavimo laiką suspėta labai daug padaryti. Jaunimas – žalia medžiaga – jau tiek išlavinta, kad mokinių spektaklis buvo nebe vien vieši kvotimai, – spektaklis turėjo ir gryno meniškumo požymių. Bet dar svarbesnis p. Goro nuopelnas – tai sugebėjimas įskiepyti jo mokiniams vadinamąją *studijingumo dvasią*. Visi jo mokiniai nelyginant tos pačios psichologinės šeimos nariai. Ir tai yra viena iš pagrindinių premisų, duodančių galėjimo tautiniam teatrui augti. Nėra abejonės, kad keleriems metams praslinkus Kaunas susilauks naujos įžymios meno įstaigos žydų teatro pavidalu.

P. Gor savo darbe turi gerą pagelbininką talentingos p. Sotnikovaitės asmeny, kuri vadovauja studijos plastiškiems pratimams. Ir šioje srity studijos spektakliai parodė energingo ir produktingo darbo gražius vaisius.

„REŽISŪRA IR TECHNIKA"

Šiuometinis vokiečių organizacijos „Scenos meniškų vadovų sąjunga" (*Vereinigung Künstlerischer Bühnenvorstände*) visuotinis narių susirinkimas tarp kitko plačiai svarstė klausimą apie režisūros santykius su technika. Žinoma, šis platus ir įdomus klausimas per kelias valandas negalėjo būti išspręstas. Jame paskleistos kelios labai įdomios mintys, su kuriomis pravartu ir mums susipažinti. Įdomiausia šio posėdžio dalis – tai Franzo Hertericho referatas. Herterich – direktorius vieno geriausiųjų Europos teatrų – Vienos *Burg-Theater*, žmogus gilios inteligencijos, didelės erudicijos ir plataus prityrimo, – žmogus garbingas ir autoritetingas, ir jo žodžiai yra mokytojo žodžiai.

Palietęs kai kuriuos antraeilius klausimus (pavyzdžiui, filmos dalyvavimas dekoracijų sistemoje), senas meisteris veikiai perėjo į principinius klausimus, kuriuos dėstė dideliu temperamentu. Kiekvienos šios dienos meno epocha turi kiekvienos vakarykščios dienos meno epochą nužudyti, – ir iš šios dienos gyvenimo formų turi naujas meno formas kurdinti, akcentavo meisteris seną teisybę.

Kiti pasakys – ar šiandien bėra apskritai kokios nors meno formos? Kalbėdami apie Egipto meną, apie graikų, apie baroko ir renesanso laikus, mes galėjome kalbėti apie „epochą", bet jau *Empire* nebebuvo galima epocha pavadinti. O tai, kas atėjo vėliau, tai buvo tiktai epigoniškos reminiscencijos, senesnių epochų paviršutinės formos – ir prastai suprastos, ir nuniokotos.

Tat ar galima sakyti, kad, pradedant natūralizmu, yra prasidėjusi nauja epocha, tokia pat įžymi, didi ir svarbi, kokia buvo renesanso epocha?

– Taip, aš noriu tai pasakyti, – pabrėžė vadovas to Europos teatro, kuris ir šiandien garbingai tebesaugo ilgų amžių tradicijas.

Reikią tiktai nusikratyti beždžionavimo (*die Nachahmerei fortzuwerfen*) ir mūsų formą tiksliai išrutuloti, nors tam reikalui gautumėm padėti kelias dešimtis metų. Pereito amžiaus nevaisingumas meno srity turėtų būti mums pakankamai svarbus mokytojas.

Mūsų šiandieninės meno kūrybos svarbiausias faktorius radikališkai pasireiškė tiktai tą dieną, kai karas mus iškirkino ir visus gyvenimo klausimus pakeitė. Neregėtose susisiekimo problemose gyvenimo (ruimų) naujose formose (fantastiškose valstybių apsigynimo priemonėse) prasimušė nauja meno forma. Gigantiški betono trobesiai ir uostai, kaip slibinai milžiniški rūmai, naujoviškas miestų performavimas – visa tai augina iš šios dienos jaunuomenės visai kitokius žmones. Po 20 metų mes turėsime žmones su visai kitokiomis technikos sąvokomis. Žinia, šitoksai akiračio kaitaliojimas vyko visuomet, ne tiktai nūdien. Kaip žinoma, publika yra visuomet 20 metų atsilikusi nuo tikrosios dalykų padėties. *Tačiau šis 20-ties metų atsilikimas laiko užpakaly, kuriame yra publika, ir yra didžioji teatro tragedija.* Žinoma, poetas ir muzikas, tapytojas, skulptorius ar architektas, kurių veikalų nesupranta jų laikininkai, – labai žiauriai kenčia šioje tragedijoj. Bet jų veikalai gali būti įvertinti vėliau, kūrėjui mirus, – nes veikalai vis tiek pasilieka. Visai kitokioj padėty yra scenos kūriniai, kurie yra skirti tiktai vienam momentui, ties kuriais ne tiktai vienas režisierius tylumoje užsidaręs dirba. Scenos kūrinys yra kolektyvinė kūryba ir pareina nuo daugelio faktorių. Režisierius, norėdamas realizuoti savo meniską sumanymą, yra reikalingas poeto kūrinio, Kuris jo idėjai nesipriešintų, reikalingas aktorių, kurie eitų su juo drauge, reikalingas „ruimo menininko“ (kaip žinoma, vokiečiai termino „dekoratorius“ nebevartoja ir „dekoratoriaus“ vokiečių teatre nebėra,

yra tiktai *Raumkünstler*, kuris formuoja visą vaidybos ruimą), kuris jo sumanymus paremtų, reikalingas ir publikos, kuri jo spektaklius lankytų ir galėtų padengti dideles pastatymo išlaidas.

Todėl teatro direktorius yra priverstas, sustatydamas repertuarą, skaitytis su publikos skoniu ir rūpintis teatro kasa. *Ir pažangiausias teatro direktorius negali tiktai savo skoniu vaduotis, nes jis neturi užmiršti, kad didelė dauguma publikos visuomet yra 20 m. atsilikusi nuo laiko.* Plačioji masė yra prisirišusi prie senų gerų teatro veikalų, tenkinasi tuo, kas seniau padaryta, mėgsta ir garbina tradiciją.

Turint galvoj šitokius daiktus, savaime kyla klausimas: ar šitoksai neramus pažangos ieškojimas iš tikrųjų gali atnešti žmonijai laimę? Kuriam galui šita kova su praeities tradicijomis, kam tasai siekimas naujų harmonijų, tasai ieškojimas naujų architektūrų? Ar nepakankamai geras daiktas mokėti sunaudoti seną patyrimą? Kam tas persekioti, neigti, kovoti su tuo? Į tai tačiau gali būti tiktai vienas atsakymas: Mes dabar virtome *kitais žmonėmis*, mes esame reikalingi *kitokių* meno formų. Ar šitos formos bus geresnės, ar prastesnės už buvusias, tai spręsti mes negalime, tai nuspręs tiktai *ateitis*.

Bet tiktai „menininkas", „filosofas", „politikas" ir dar keletas dūšioje jaunų žmonių gyvena dabartimi. Dauguma gi žmonių yra prisirišusi prie *praeities*, prisirišusi kažkokiu atkaklumu. Su tuo atkaklumu teatralas turi praktiškai skaitytis.

Galima būtų nurodyti visa eilė *moderniškų menininkų*, kurie yra moderniški tiktai *savo mene*, tačiau kurie moderniškumą kitoje meno šakoje nelabai tegarbina; yra muzikų, kurie nugrimzdo atonalinėje muzikoje ir savo butus užkimšę barokiniais ar renesansiniais baldais! Yra panašių tapytojų ir architektų. Tačiau režisierius, kuris iš dalies turi būti tapytojas, iš dalies – architektas, turi itin sergėtis įkristi į tokį vienašališkumą, kuriuo kiti menininkai dar gali verstis.

Būtų iš esmės klaidinga manyti, kad pažangieji menininkai nebrangina senojo meno. Jie nori tiktai būti garbingi ir be

beždžionavimo *savo* veikalus kurti. XIX amžiui šito garbingumo kaip tiktai trūko. Todėl tada ir nebuvo galima kalbėti apie jokią *savojo* meno epochą. Išimtį sudarė gal tiktai viena muzika.

Tačiau mes norime būti *mūsų* laikų išpažintojai ir pirmoj eilėj teatro mene norime surasti mūsų nuosavą stilių. Todėl tat ir yra būtina, kad režisierius į savo, į mūsų gadynę įsigilintų. Jis turi tiksliai pažinti *šiandieninę garsų* techniką, *šiandieninę* dramos bei aktorių techniką, šiandieninę žiūrovų ruimo techniką.

Dramos technika – šiandie mums reiškia: laiko ir ruimo vienumas į begalybę nuskriejo. Kaip gyvenime (per technikos triumfą) pašto vežiką pakeitė traukinys, automobilį – aeroplanas, taip pat ir scena perėmė atitinkamą tempą iš šitos susisiekimo technikos, iš radijo ir filmos. *Iš gyvenimo ir darbo ritmo kuriasi naujas režisieriaus ritmas scenoje.* Iš čia jisai kala žodį, kietą kaip plieno kalimas, trumpą kaip telegrama, tylų ir klaikų kaip vienišas ežerėlis užmirštoje pievoje.

Tempo – reali fantastika. Mimikos ir mostų taupymas! Mašinų technika perkelta į kalbos techniką ir mostus! Be to, dar: šalia naujų žodžio laimėjimų, visai kita *kūno kalba!* Palyginkite tiktai šiandieninę menininkę šokėją su baletninke užvakarykščios dienos!

Aiškiausia pasireiškia vakarykštės dienos pasikeitimas į šiandieninę drabužiuose. Ar galėtumėm mes šiandie įsivaizduoti darbininką, kuris su *allonge* pariuku liptų ant telefono, vėl... – ar įsivaizduosite stenotipistę, kuri su krinolinu prie rašomosios mašinėlės sėdėtų?

Senoji mada buvo kilusi iš karališkos pagražinimų aistros, – šiandien gi visai kas kita. Šiandie kostiumas nebėra parado uniforma, koks jis buvo seniau, – jis yra paprastas šiokiadienis drabužis. Režisieriaus dalykas iš šio drabužio padaryti 1000 variantų. Nors mes ir atsižvelgiame į praeities laikus, bet vis dėlto įmaišome į istorinę kostiumo formą ir šį tą iš *mūsų laikų dvasios,* kad tuo būdu galėtumėm patį veiksmą padaryti publikai artimesnį. Nes istorinis veiksmas tiktai tada turi prasmės, jei jis gali šį tą pasakyti mūsų šiandieniniams pajautimams. Viename

moderniškame „Troilo ir Kresidos" pastatyme kostiumai priminė gyvenimą apkasuose. Šitokius eksperimentus daro režisierius, anaiptol ne sensacijas vaikydamas, – jis nori tiktai tikrąjį gyvenimą į sceną perkelti...

Dabar vis stipriau ir stipriau pasireiškia pastangos nebenaudoti dekoracijų ir kostiumų *atstumo* (laiko ir pločio srity) kontrastavimui, – dabar jau nebėra įscenizavimo uždavinys kurią kitą epochą reikšti.

Šitaip atrodo, trumpai suglaudus, vidaus ryšys tarp nūdieninės režisūros ir technikos. Mes turime tuos svarbiuosius ryšius pripažinti ir, pasiremdami mūsų gyvenimo techniškomis darbo formomis, mes turime sukurdinti ir sukurti mūsų scenos meno formą. Tai ir yra uždavinys, kurio turi siekti režisieriai scenoje, kad būtų galima pasakyti: XX amžius turėjo savo nuosavią meno epochą.

Šis seno meisterio Hertericho pranešimas vokiečių teatro darbuotojų tarpe rado gyviausio pritarimo. (Kitų kalbėtojų pranešimų, kaip ir Hertericho pranešimo, stenograminės ištraukos yra įdėtos š.m. [1928] *Die Scene* liepos–rugp. num.)

[TEATRO LITERATŪRA]

1. CAMILLE POUPEYE. La mise en scène Théâtrale d'aujourd'hui, Editions L'Equerre, Bruxelles, 1927 m., 20 graviūrų, 85 puslapiai, didelio formato. Kaina 15 Fr.

2. JULIUS BAB. Das Theatr der Gegenwart. J.J. Veber, Verlag, Leipzig, 1928 m., 248 pusl. 78 paveikslai. Kaina: 14 mark.

Pradedant meiningiečiais, maždaug 1870 metais Europos teatras lyg vienu šuoliu pašoko iš ilgų dešimtmečių stagnacijos ir didžiausia energija ėmė žygiuoti dar ir nūdien nežinomuosna laimėjimų toliuosna, pakeliui palikdamas su tobulybe besiribojančius meno žygius. Meiningiečiai, lyg kokie misionieriai, su gastrolėmis apvažinėjo svarbiausius Europos centrus, žadindami entuziastus naujan seno žygin, skatindami ir gundydami ir stiprindami bei pradėdami formuoti užgimusias, dar neaiškiai, svajones jaunuolių širdyse. Bežiūrint beveik vienu metu ima kunkuliuoti teatrinis gyvenimas įvairiuose Europos kraštuose: Prancūzijoje, Vokietijoje, Rusijoje, Italijoje, Anglijoje, Skandinavuose... Pasiberia garbinga eilė teatro „reformatorių", ateina tiek daug teatro teoretikų, kiek dar niekuomet nėra buvę. Teatralinis gyvenimas pasidaro toks įvairus, toks turtingas, toks pilnas!

1875–1925 metų – pusės amžiaus – gadynė būtų galima pavadinti teatro renesanso gadyne, jeigu terminas „renesansas" nebūtų šioje vietoje klaidinantis. Kaip Tolstojus nėra Homero „renesansas", taip ir 1875–1925 metų laikotarpio teatras nėra kurios nors praeities, teatralinės gadynės gaivinimas. 1875–1925 [m.] gadynė, nežiūrint istoriškų litanijų apie teatro krizį, yra viena

ryškiausiųjų ir stipriausiųjų teatro žydėjimo gadynių. Žinoma, ir šioje gadynėje padaryta nemaža klaidų, teisybės beieškant kartais šunkeliais nueita, – žinia juk: *ad augusta per angusta.*

Dėl to ir pasiekta labai daug. Genialūs režisieriai, eilė genialių aktorių, nebekalbant jau šiaip apie talentingus režisierius ir aktorius, – kur čia teatro krizis!

Kalbamosios gadynės teatralinis judėjimas toks įvairus, kad eiliniam piliečiui net susivokti jame sunku. Tiesa, kiekvienas žymesnis teatro įvykis yra nušviečiamas periodinėje spaudoje, kai kuriais atskirais atsitikimais pasirodo brošiūros, knygos, studijos, – bet visa ši gausi medžiaga maža tepagelbsti bendros orientacijos reikalui. Tuo tarpu sistematiškos naujausiojo teatro (1875–1925–1928) apžvalgos lig šiol kaip ir nebuvo. Nes negalima laikyti sistematiška apžvalga tokius silpnus ir nepilnus veikalus, kaip Jacques Rouché *L'Art théâtrale moderne* (1924, Paris, Librairie Bloud et Gay, p. 80), ir jam panašius. Šioje srity iki šiol buvo didžiausia spraga.

Naujieji Camille Poupeye ir Julius Babo veikalai kaip tiktai šią spragą užkemša. Jų veikalai yra lyg vadovai per moderninį teatrą. Abudu veikalai yra parašyti ta pačia tema, abudu yra vertingi, tačiau gana aiškiai skirtingi.

Julius Bab – vokiečių kultūros žmogus ir, žinoma, vokiečių patriotas. Suprantama, jam daugiau rūpi vokiečių teatras, kurį jis malonėtų pastatyti moderniškesnio teatralinio judėjimo centran. Jis, per daug vertindamas vokiečių teatro žygius, per mažai tevertina kitų kraštų teatrus. Jis kitų Europos kraštų teatro gal ir neliestų, jeigu, jų neliesdamas, galėtų pakankamai išaiškinti vokiečių teatro veiksnius. Tačiau Europos, ypač Vakarų Europos, kultūra turi bendrų veiksnių, iš kurių ir vokiečių teatras negali būti išjungtas. Tat Babas buvo priverstas duoti apžvalgą ir kitų kraštų teatro. Duodamas tokią apžvalgą, jis tenkinasi principu „tiek, kiek" (kiek galėjo atsiliepti į vokiečių teatrą). Todėl, pavyzdžiui, jis visai neliečia teatralinio gyvenimo tokioje Ispanijoj ar Olandijoje, kur esą jokia įtaka neišėjusi iš valstybės sienų.

Julius Bab, ir šitaip susiaurinęs savo temą, duoda labai vertingos medžiagos. Jis, gilus teatro istorijos žinovas, gerai pažįsta

teatralinę literatūrą ir duoda labai daug faktinės medžiagos. Žinia, kiti jo sprendimai bei apibūdinimai nėra savo pašaukimo aukštumoj. Julius Bab – ne analitikas, ne filosofas, pagaliau net ne kritikas: jis istorikas. Ir faktinės medžiagos atžvilgiu jo knyga apie moderninį teatrą iki šiol pasilieka unikumas.

Camille Poupeye – priešingas Babui. Jis flamandų kilmės, belgų patriotas, prancūzų kultūros žmogus. Suprantama, jis daugiau dėmesio kreipia į prancūzų teatrą. Tačiau stovi aukščiau lokalinio patriotizmo. Jis ieško ir moka atrasti ir įvertinti beveik visose Europos šalyse įdomius teatralinius reiškinius. Netenka jau nė minėti, kad daug gražių puslapių pavedė jisai vokiečių, rusų ir anglų teatrui. Stebina stačiai jo žinių gausumas, tikslumas, pasakyčiau, ekzaktingumas. Net kalbėdamas apie latvių teatrą moka atskirti grūdus nuo puplaiškių: geru žodžiu mini jis latvių Dailės teatrą!

Lenkų, čekų, jugoslavų, švedų, flamandų ir t.t. teatralinis gyvenimas jo knygoje tiksliai apibūdintas. Camille Poupeye – gilus analitikas ir objektingas teisėjas. Jisai visuomet sako: *non multa, sed multum*. Ir moka jisai vienu sakiniu apibūdinti sudėtingiausią padėjimą, paikiausią reiškinį. Mintį iki šykštumo sukaupinantis stilius knygos skaitymą gerokai pasunkina, juo labiau kad jo žodžiai ir sakinių kompozicija anatolfranciškai rafinuoti. Babo ir Poupeye veikalai, kaip sakyta, parašyti viena tema, apimantys teatro gyvenimo tą patį laikotarpį. Jie abu duoda faktų, kurie pas kitą nepasikartoja. Kalbėdami gi apie tuos pačius faktus, jie kitokia šviesa nušviečia. Bab – praktikas, Poupeye – filosofas. Bab – istorikas, Poupeye – estetas. Bab – aprašo, Poupeye – sprendžia. Bab – duoda žinių, Poupeye – moko suprasti.

Juodu abu vienas kitą papildo. Norint tiksliau susivokti moderninio teatro gyvenime ir neturint laiko specialiai raustis po atskiras studijas, tenka naudotis šiais abiem kūriniais. Bendrai orientacijai jų visiškai gana.

[SVETIMOJI LITERATŪRA]

GREGOR IR FÜLOP-MILLER, Das russische Theater, Amalthea-Verlag, 138 pusl. teksto ir 405 iliustr. (48 spalvotos). Didelio formato

Tai yra kapitalinis veikalas rusų teatrui pažinti, kokio nei rusai, nei kuri kita tauta apie savo teatrą neturi.

Abudu autoriu yra pabuvojusiu Rusijoj, specialiai studijavusiu rusų teatrą.

René Fülöp-Miller stengias suglaustais bruožais atvaizduoti rusų teatro evoliuciją, istoriją. Ši dalis – mažiau įdomi; jos medžiaga ir plačiau žinoma, ir patsai autorius gilia išmintimi nepasižymi.

Užtat itin įdomi yra Gregoro studija, jo pastangos suvokti rusų teatro esmę.

Joseph Gregor – mokslingas teatro istorikas, pasižymėjęs savo studijomis apie Vienos per ilgus dešimtmečius buvusį geriausiąjį teatrą *Burg-Theater*. Tuo pačiu mokslingu rūpestingumu jisai studijuoja ir rusų teatrą. Apibūdindamas kiekvieną rusų teatro srovę, jis moka trumpais žodžiais pasakyti esmę.

Rusų moderniškojo teatro formų paslaptį jis stengiasi įspėti atsiremdamas senųjų ikonų tapyba, senųjų knygų miniatiūromis ir panašia medžiaga. Jo išvados čia dažnai stebinančios, bet vertos ypatingo susidomėjimo.

Knygos iliustracinė medžiaga ir parinkta dideliu mokėjimu, na, žinoma, ir rūpestingai reprodukuota. Atrodo, rusų teatro istorija, nesiskaitant su šiame leidiny iškeltomis mintimis, nebėra galima.

Max von Boehn ir Oskar Fischel, *Die Mode. Menschen und Moden*, F. Bruckmann Verlag, 8 tomai München.

Aukščiau pažymėtasai veikalas Lietuvoj berods dar visai maža težinomas, tačiau jis yra vertas susidomėjimo.

Mada, kaip žinoma, yra labai ypatingos kultūros istorijos faktorius. Jeigu dar būtų galima neigti, kad mada (drabužių medžiaga ir forma) yra tos ar kitos epochos gyvenamojo skonio pasireiškimas, tai nieku būdu jau negalima neigti, kad mada daro įtakos į visuomenės skonį. Juk nauja drabužio forma dažnai gal esti priimama tiktai todėl, kad tokia jau mada, bet netrukus ji jau pasidaro graži: tokia jau žmogaus susigyvenimo su aplinkiniais daiktais eiga. Antra vėl vertus, kultūros istorija ne kartą esti tiktai skonio istorija. Tat mados istorija – mažiausia – nušviečia stambią kultūros, skonio istorijos sritį. Kultūros istorikas negali aplenkti mados istorijos.

Max von Boehno veikalo I tomas vaizduoja viduramžio madą, II–XVI amžiaus, III–XVII amž., IV–XVIII amž. Likusieji 4 tomai vaizduoja XIX amžiaus madą (siekia iki 1914 m.). Kiekvienas tomas turi apie 300 puslapių ir apie tiek iliustracijų (daugelis jų – spalvotos).

Veikalo iliustracinė medžiaga berods jau tuo galėtų būti įdomi, kad ji vaizduoja mados išsirutulojimą, skonio kaitaliojimos. Bet ji yra dar įdomesnė. Veikale paduotosios iliustracijos yra meno kūrinių (paveikslų skulptūros) reprodukcija. Iš viso Max Boehno veikalas yra pirmasai bandymas (ir gana tikslus) mados istoriją suvokti iš meno kūrinių, kuriuose mada buvo užfiksuota. Tokiu būdu ši mados istorija yra savo rūšies ir meno istorija. Leidėjo Bruckmanno vardas yra pakankama garantija, kad meno kūrinių reprodukcijos yra labai geros.

Veikalo tekstas gana gyvai parašytas. Paduota daug faktinių davinių apie drabužio medžiagą, sukirpimo būdą, dėvėjimą ir pan. Greta šios medžiagos, duota ir nemaža kultūros istorijos medžiagos: aprašoma papročiai, moralės gyvenamieji idealai, gyvenamosios apystovos ir pan. Tiesa, ši medžiaga gana anekdotinio pobūdžio, bet užtat pats veikalas lengviau ir „įdomiau"

skaityti. Pavyzdžiui, XVI šimtmetį moteris mėgdavo dėvėti ypatingas apykaklaites, kurias Vokietijoje vadindavo *Flohpelzchen*, pagamintas iš įvairių kailiukų. Apykaklės buvo skiriamos pasislėpti blusoms, kurių elegantiškos grakščios damos būdavo pilnos... Paliekant nuošaliai šitokios rūšies anekdotinę medžiagą, tenka akcentuoti faktinųjų davinių gausumą ir tikslumą. Ši medžiaga itin galėtų būti svarbi visiems tiems, kurie turi reikalo su gyvenimiškais bei teatraliniais kostiumais. Knygų kaina, atsižiūrint jų puošnumo, pakenčiama: dailiais drobiniais viršeliais – 8 Mrk. (vokiškos).

PRAKALBOS VIETOJE

P. Dauguviečio įspūdžių iš kelionės Maskvon aprašymas – retas ir brangus svečias mūsų varganoje literatūroje apie teatrą – tai visiems aišku.

Lygiai taip pat turėtų būti aišku, kad tai iš viso yra vienas iš įdomiausiųjų rašinių apie pokarinį rusų teatrą.

Rašinio įdomumas atsiremia autoriaus asmeniu.

P. Dauguvietis – prieš karą ir karo metu buvo kai kurių geresniųjų rusų teatrų aktingas bendradarbis. Ši padėtis davė jam galėjimo pažinti rusų teatrą ne tiek istoriškai, kiek personališkai ar gal net laboratoriškai, jeigu taip galima būtų pasakyti. Tat nenuostabu, kad jis, po ilgo dešimtmečio vėlei atsidūręs rusų teatro meno akivaizdoje, gali tiksliau susivokti rusų teatro padėty ar jo evoliucijos vingiuose negu kuris teatro istorikų – mokslininkas ar stebėtojas diletantas.

Antra, p. Dauguvietis ir dabar gi tebėra teatro praktikas – darbuotojas: aktorius ir režisierius. Gal todėl tat jis ir į rusų teatrą žiūri specifiniu žvilgsniu: teatro praktiko žvilgsniu. Netenka stebėtis, kad jo prityrus į žvilgsnį patraukia net tokios rusų teatro savybės, kurių teatro teoretikai, istorikai ar mylėtojai gal net ir visai nepastebėtų. Suprantama, kad p. Dauguvietis ir pastebėtuosius reiškinius priima specialisto praktiko mastu.

Šiomis autoriaus savybėmis p. Dauguviečio raštas teigiamai išsiskiria iš Europos pokarinės literatūros apie rusų teatrą (palyg. Fülöp-Miller, Poupeye, Bab...).

Antra vėl vertus, šioje p. Dauguviečio stiprybėje glūdi ir jo silpnybė. Jo įspūdžiai Maskvoje, kaip jie yra aprašyti jo rašte, veikia į skaitytoją kinematografo tvarka ar, tiksliau, netvarka. Kurio sistemingumo, žinoma, sunku būtų ir reikalauti, – jis tiktai aprašinėja savo įspūdžius. Bet jis neduoda ir jokių būtinųjų bei istorinių premisų, – jis ne visuomet duoda sąmoningą atskaitą iš to, ką jis *priėmė*... – rašo, kaip Dievas davė!

Tačiau tenka pastebėti, kad net ši p. Dauguviečio silpnybė galėtų būti mūsų dirvoje parduota (žinia, ir pirkta!) stiprybės kaina.

P. Dauguvietis – čia kinematografiškai teisingas ir nepaperkamas liudininkas. Nei garbindamas, nei smerkdamas, jis referuoja faktus, – ir jau teisėjo dalykas daryti išvadas, atsiremiant liudininko nušviestaisiais faktais ir gal atsižiūrint ir į liudininko asmenį...

Ir jeigu p. Dauguvietis, bereferuodamas faktus, paliečia, lyg prošal praeidamas, vieną kitą teoretinę problemą, jeigu jis kartais sugundo netyčia kokią neatsargią išvadą, tai tuo pačiu ir jo atpasakojamasai faktas daros įdomesnis.

Todėl tat, atrodo, tektų ne tiktai pasveikinti p. Dauguvietį dėl jo rašinio, bet ir nuoširdžiai jam padėkoti už dovaną: jis dovanoja žinias, prityrimo nuskaidrintas.

VALSTYBINIO DRAMOS TEATRO DEŠIMTMETIS

Šiais metais valstybinis dramos teatras švenčia savo darbo dešimtmečio sukaktuves. Darbo, pradėto sunkiausiomis aplinkybėmis, beveik karo laukuose. Šį laikotarpį ir mes visi gyvename, tariant, už du, – dvigubi pergyvenimai, palyginant su ramiaisiais taikos laikais. Šitokiomis sąlygomis pergyventas dešimtmetis duoda pagrindo sukaktuvių metą pažvelgti rūpestingomis akimis atgal.

Dešimtmečio sukaktuvėms paminėti Valstybės Teatras išleido tam tikrą leidinį, kuriame paduota įdomių statistikos žinių. Jos skelbia, kad per dešimt metų įscenizuota 84 pjesės ir surengti 658 spektakliai. Šiame skaičiuje nėra paminėti provincijoje vaidintieji spektakliai. Per šį laikotarpį režisieriaus darbą dirbo net septyni asmens: Vaičkus, Vitkauskas, L. Gira, J. Petrauskas, A. Sutkus, Glinskis ir Dauguvietis. Šiuodu pastaruoju buvo nelyginant prisiekusiu režisieriu, o kiti penki – nelyginant gastrolieriai, surengę vos po vieną kitą spektaklį. Skaičiai labai gražūs ir imponuoją.

Dėl repertuaro – tai sunku būtų rasti toks terminas, kuris jį apibūdintų. Ir repertuaro maštabas – labai įspūdingas. Repertuaro atžvilgiu iš tikrųjų nepaprastų žygių padaryta: bent kelis sykius apkeliauta aplink pasaulį, nusileista į amžių gelmes ir pasikelta iki modernizmo viršūnių, mobilizuota klasikų, romantikų, komedininkų, tarptautinių feljetonistų ir savųjų drama-

turgų. Ir čia vėl negalima nesistebėti mūsų aktorių universalumu: kitas juk per tą dešimtmetį bene 80 „rolių turėjo sukurti – 80 kartų savo kailinius išversti ir vis kitokią vilną parodyti! Sukurtas toks monumentas, prieš kurį negalima su pagarba ir baime galvos nenulenkti. Tačiau, baimės bangai praėjus, pakeliant akis aukštyn, tasai monumentas pasirodo nebe toks jau baisus. O kai didybės gąsdintas žiūrovas ima ir nenusigąsta, tai tuomet jo sąmonėj nejučiomis kyla klausimas:

– Už ką mane gąsdinai?

Iš tikrųjų mūsų valstybinio dramos teatro skaičiai ir maštabas yra tokie rimti, žavėtini, kad, į juos įsižvelgiant, nenoromis kyla noras juos apibendrinti, padaryti išvadas, – pasimokyti, suvokti mūsų dramos teatro veidą.

Deja, tasai veidas tokiu storu šydu užklotas, kad jo bruožų nė per padidinamąjį stiklą neįžiūrėsi, – vis bus matyti šydo gijos ir skylės, o patsai ieškomasai veidas kažkur toli ūkanose paskendęs. Konkretizuojant šią mintį, tektų atsakyti į šitokios rūšies klausimus: kurių meno tikslų mūsų dramos teatras siekia? kuriuos teatralinius principus gyvendo? kuriais teatrališkai meno sumetimais buvo sudaromas repertuaras? kurie mūsų teatro pagrindiniai savumai, – kuo jie skirias (žinoma, teigiamai skirias) nuo kitų tautų teatrų? Ir pan.

Stebėtoją, beieškant atsako į šitokius klausimus, minėtieji kolosaliniai skaičiai nelyginant aukštyn kojomis apverčia. Atrodo, kad teigiamas atsakymas į šiuos klausimus vargu bau yra galimas.

Atrodo, klausimas tektų susiaurinti: Vaičkus, Vitkauskas, Gira, Petrauskas, Sutkus surengė vos po vieną kitą spektaklį. Esant tokiam pastatymų skaičiui, tai yra mažmožis. Šie penki vyrai negalėjo bendro teatro vardo nei teigiamai padabinti, nei sužaloti. Nes visi nuopelnai ir visa atsakomybė krenta ant Dauguviečio ir Glinskio galvų, – juodu ant savo pečių pakėlė visų pastatymų sunkenybę. Bet ir tik juodu paliekant stebėtojų lauke, vis tiktai sunku būtų teigiamai atsakyti į aukščiau minėtus klausimus.

Galimas daiktas, teatro vadovybė visuomet turėjo aiškų į tuos klausimus atsakymą, galimas daiktas, atsakymas tiktai publikos nepasiekė. Kad šis atsakymas nepasiekė publikos, aišku jau ir iš to, kad per dešimtį metų nė vienas teatralinis kritikas jo nepastebėjo, tai yra nepažymėjo savo recenzijose.

Vargu bau būtų išmintinga kaltinti recenzentus ir publiką, kad jie to nėra pastebėję, – vargu bau visuomet tikslu suversti kaltę „strieločnikams"!

Teatro veidas – žinia, toks opus ir painus klausimas. Gal net daugiau opus negu painus.

– Mes esame realistai, ir mūsų teatras yra realistiškas, kokių čia dar priekaištų ieškote! – kitas teatro darbuotojas galėtų pasakyti, ir turbūt jis neklystų taip darydamas. Bet tai dar visai nereiškia, kad dėl jo minties nebūtų galima diskutuoti.

Tik, pavyzdžiui, Peterburgo Aleksandrinka, Maskvos Mažasis ir Maskvos Dailės teatrai – juk visi buvo „realistiški", net su „natūralizmo" pradžiodalomis. Ir vis tiktai vargu bau atsirastų toksai sąžiningas teatralas, kuris neigtų, kad kiekvieno minėtojo teatro realizmas buvo kitoks negu jo brolio, – kad kiekvienas iš tų teatrų turėjo savo realistišką veidą. Arba tas pat Stanislavskis, – jau toks pagarsintas, net pajuoktas, natūralistas, betgi „Mėlynoji paukštė", „Hamletas", „Mocartas ir Saljeri" buvo pastatyti jo teatre!

Atrodo, pasakymas: realistiškas, simboliškas ar romantiškas teatras yra skystas elementas. Tai yra nelyginant guminis maišas: ant kokio daikto užtempsi, tokios formos ir maišas pasidarys, kitaip sakant, tai yra tuščia formulė. Atrodo, visi teatrai (iš principo) yra vienodai simboliški ir vienodai realistiški. Kiekvienas „realistiškas" teatras drauge yra ir simboliškas ar konstruktyviškas, ar kaip ten norite pavadinti. Nes joks dar teatras pasauly negalėjo sukurti realaus gyvenimo scenoj ir nesukurs. Pagaliau niekuomet jis to ir nesiekė. Taip pat ir kiekvienas simboliškas ar realistiškas teatras drauge iš esmės yra realistiškas, nes jis negali išeiti iš žmogiško samprotavimo, jautimo, pasaulio priėmimo formų, nes joks teatras negali būti *neantropomorfiškas*.

Yra teatrų, gerų ir blogų. Yra teatrų, kurie turi savo aiškų veidą ir kurie jo neturi, kurie vietoj veido užsideda iš šiupinio nulipdytą kaukę.

Gerieji individualizuotieji teatrai skirias tarpusavy tais teatrališkais uždaviniais, kurių jie siekia, tais metodais, kuriais jie savo uždavinius sprendžia, tomis priemonėmis, kurias jie naudoja, pagaliau taisiais sceniškais veiksmais, kuriuos jie akcentuoja. Tai ir sudaro to ar kito teatro *individualumą*. Tačiau mūsų teatras prie šios teatrų kategorijos gana sunku būtų priskirti, – sunku suvokti jo individualumo pagrindai.

O kas čia blogo? Žinoma, nieko blogo, – yra pasauly kur kas blogesnių dalykų. Tiktai kai kuri mergiotė santykiuose su vienu asmeniu elgias vienaip, su kita kitaip, puldinėja nuo vieno prie kito ir nieko individualaus neturi ar neparodo, tai tokią mergiotę mes vadiname ir vėjavaike, ir dar prastesniais vardais. Kai literatūroj kas naudoja svetimą veikalą, mintis, argumentus, išvadas, vaizdavimo priemones ar metodus, mes sakome, kad tai yra plagiatas, – rusai čia sako „spisal", lietuviškai geriausia pasakyti: nulaižė... Jeigu koks architektas pastatydina kokį trobesį, kuriame yra pravesta visuotinė stilių mobilizacija ir iš esmės – jokio stiliaus, mes sakome, kad tai yra architektūrinis šlamštas.

Jei visur kitur nebuvimas individualumo yra neigiamas reiškinys, kodėl gi teatre jis turėtų būti teigiamas? Teatre, kur veikia kolektyvinis individas?

Žinia, sukurti individualų, savaimingą teatrą nėra jau toks lengvas dalykas. Iš šimtų pasaulio teatrų savaimingų, kuriančių tokį nedidelį procentą tebūtų galima priskaityti. Dėl to kultūros ir meno istorijoj turi žymesnės reikšmės tiktai šie negausūs kūrėjai. Kokia prasmė egzistuoti teatrui, kuris kartoja tai, ką kiti šimtą, tūkstantį kartų yra kartoję ir geriau pasakę?!

Mūsų teatro pergyventas dešimtmetis mums aiškiai parodė, kad mes turime gabių, sumanių režisierių, kad mes turime talentingų ir aukštai išlavintų aktorių, bet kad mes neturime... savo teatro, kuris būtų tiktai mūsų ir niekieno kito, kurio silueto

mes nebūtume matę ir negalėtumėm matyti svetur ir kitur. Tai ir yra berods didžiausioji mūsų nelaimė.

Kad mes, turėdami gabių režisierių ir talentingų aktorių, neturime savo kūrybinio teatro, yra labai daug priežasčių. Iš jų pati įdomiausioji ir faktinai pati svarbiausioji yra ta, kad mūsų valstybinės dramos trupė nesudaro kūrybinio kolektyvinio *individo*, kad trupės nariai nesivaduoja viena kūrybine valia.

Kaip buvo įkurdinti kitur geriausieji teatrai ir kaip jis kūrės mūsų šaly? Mumyse, kaip žinoma, teatralinis sujudimas prasidėjo tiktai prieš karą. Įvairiuose Lietuvos ir Rusijos kultūros centruose susidarė daugybė „artistų mėgėjų" ratelių, iš kurių ilgainiui ėmė išaugti vienas kitas asmuo, atsidavęs teatro darbui, aktorius profesionalas. Kiti jau net prieš karą šiuo kūrybos darbu tegyveno. Greta „mėgėjų kuopelių", susikūrė ir savų studijų (pvz., Vaičkaus), rengiančių būsimus aktorius. Kai reikėjo kurti mūsų valstybinis teatras, buvo surinkti geriausiai iki tol pasireiškę asmenys. Bet jie visi buvo išėję skirtingas mokyklas, ir jų gyvenimo patyrimas buvo toksai skirtingas, ir jų pažiūros nevienodos, ir jų kūrybiniai metodai kartais tokie diametrališkai priešingi. Kuriuo gi būdu šie skirtingi žmonės būtų galėję sudaryti vieną psichologinę šeimą, be kurios nėra įmanomas joks kūrybinis teatras? Rezultatą mes ir turime mūsų valstybiniame dramos teatre: atskiros pavienės rolės, skyrium nuo visumos, dažnai esti atliekamos labai gerai, bet spektaklio – nėra. Vietoj spektaklio – kažkoks gražių „abrozėlių" mišinys: vienas „abrozėlis" vienos mokyklos ir stiliaus, kitas – kitos, priešingos pirmai. Turint tai galvoje, nenoromis iškyla nuodėmingi palyginimai. Dabartinio mūsų dramos teatro pagrindą sudaro buvusio Vaičkaus studijos auklėtiniai, į [ji] buvo įlieta organizuoti Sutkaus studijos auklėtiniai ir eilė pavienių asmenų. Ir nuostabus dalykas: tie patys žmonės pas Vaičkų ar pas Sutkų sugebėdavo spektaklų sudaryti menišką visumą, o dabar vieni su kitais susimaišę, to sudaryti jau nebegali. Tai vaizdžiai parodo, kaip yra svarbu, kad teatras išaugtų *studijingumo* keliu.

Gražus pavyzdys – Maskvos „Habima". Žmonių šiam teatrui surinkta bene, kaip sakoma, iš paskutinės markės turgaviečių, bet po penkerių metų atkaklaus darbo studijoje šis teatras stebino visą Europą. O mūsiškiai, padirbėję 10 metų, net Šančių ir tai negali nustebinti, nors mūsų dramos teatras turi talentingesnių aktorių negu toji „Habima"!

Refleksijos, žinoma, labai liūdnos. Juo labiau kad net kaltininko nėra, kurį galima būtų pagauti ir pakarti, kad daugiau taip nebedarytų. Kaltos čia mūsų gyvenimo istorinės aplinkybės, kurias negi bausi. Dėl šių aplinkybių – nei mūsų dramos teatro vardą pakeisi, nei savito kuriamojo teatro susilauksi. Nūn viena ką galima padaryti – tai pagalvoti apie ateitį. Paliekant dabar esamą teatrą tokį, koks jis yra, koks jis nori ir gali būti, negalima be širdgėlos pagalvoti apie ateities darbus.

Dabar prie Valstybinio dramos teatro veikia Vaidybos mokykla, rengianti naujų jėgų teatrui. O faktinai tai yra *nelaimingų žmonių* gaminamoji įstaiga. Jeigu darbas toliau joje eis sistematiškai ir ta pačia tvarka kaip dabar, tai bus prigaminta aktorių, kurie nežinia bus kur dėti, o mes savo teatro vis viena neturėsime. Juk kur pasidės viena šių metų laida – niekas gi nežino.

Vaidybos mokykla išmoko jaunuolius, tariant, vaidybinės technikos. Baigę ją asmens gal mokės scenoj mitriai laikytis, kūną ir balsą valdyti, „temperamentą rodyti", bet kūrybiniam teatro darbui jie bus lygiai tiek pat maža tepasiruošę, kaip ir stojamąją į studiją valandą. Vaidybos mokykla gamina pavienių aktorių, kurie galės ir teatruose gastroliuoti, ir kino estradoj, ir cirke, bet negamina *kūrybinio kolektyvo*. Kas kas, bet Stanislavskis čia yra šviesiausias autoritetas. Ir jisai gamina ne aktorių gastrolierių, bet augina kūrybinių kolektyvų. Kiek jau jis teatrų išaugino savo pastogėj! Ir kiekviena Maskvos Dailės teatro studija yra savaimingas, originalus aukštai vertingas teatras! Stanislavskio darbo vaisiai patys už save kalba ir rekomenduoja jo darbo metodą.

Galima būtų paminėti ir dabar esamą Kaune pavyzdį. Stanislavskio–Vachtangovo mokinys Goras prieš porą metų įsteigė

Kaune hebrajų kalba teatro studiją „Habima". Goras savo auklėtinių nei temperamento, nei kitų gudrių štukų nemoko daryti. Jis augina savo mokiniuose vieną kūrybinę valią, jis harmonizuoja mokinių individualines pastangas laikytis metodingos daiktų supratimo ir reiškimo sistemos, jis augina *psichologinę kūrybinę šeimą* – augina savaimingą teatrą.

Mūsų Vaidybos mokyklos faktinasai vedėjas ir inspiratorius Dauguvietis Goro studiją reklaminiame žurnaliūkšty *7 meno dienos* nevertingai išlojojo paskutiniais žodžiais. Bet pasilieka faktas, kad už kelerių metų Goras turės išaugintą gražų, originalų teatrą, ko Dauguviečio diriguojamoji Vaidybos mokykla niekuomet neduos, nes ji duos tik nelaimingų gastrolierių. Ir labai galimas daiktas, kad po kelerių metų žydų „Habima", gal net neturėdama raiškesnių aktorių, turės puikų teatrą, o mes su savo talentingaisiais aktoriais teatro vis tiktai neturėsime. Ši paradoksalinė būklė nėra nesąmonė. Pavyzdžiui, gars[ėja] Kedrovų kvartetas: juk jame nėra net stipresnių, raiškesnių balsų, bet harmoningai koordinuota kūrybinė valia stebuklus daro, – tai visiems žinoma! Lygiai kaip visiems turėtų būti žinoma, kad savaimingas teatras išauga iš studijos, kad Vaidybos mokykla, ypač dar mūsų sąlygomis, gali pagaminti tiktai nelaimingų žmonių. Atsižiūrint į pereito dešimtmečio darbus, nusilenkiant prieš padirbtojo darbo didžiuosius skaičius, tenka konstatuoti vis tiktai liūdnus daiktus: turime gabių režisierių, aktorių, dekoratorių, bet savojo, *mūsų* teatro mes neturime. Kad iš esamosios gražios medžiagos galėtumėm susilaukti savo teatro, reikėtų mažiausia, kad *dabartinis teatro ansamblis nueitų studijingumo keliu, kad darbą pradėtų nelyginant iš naujo*. Praktiškai tai, galimas daiktas, yra neįvykdoma. Tam turbūt neužteks nei ištvermės, nei fizinio galėjimo, gal net ir noro. Galimas daiktas, dabartiniams teatro darbuotojams ir mums, jų gerbėjams, teks susitaikyti su liūdna dalia. Tai yra suprantama, žmoniška, pagaliau ir pateisintina. Bet visiškai nesuprantami ir nepateisinami yra tie žygiai, kurie yra daromi berengiant teatro jėgas ateičiai. Kanceliariška Vaidybos mokyklos idėja su savo pagarsintomis tem-

peramento studijomis yra jau seniai atgyvenusi savo amžių. Šitokios mokyklos sudarymas ir nebuvimas teatralinės studijos – reiškia tą pat, kaip ir užkirtimas kelio mūsų teatrui augti ir rutulotis. Tai yra mechaniškai sudarytos sąlygos, kad mūsų dramos teatras dar ilgus dešimtmečius negalėtų išbristi iš tos meniškos klampynės, kurioje jis per ilgą pirmą dešimtmetį braidė, labai jau liesą žuvį begaudydamas. Tai ir yra visų blogiausia.

Su subrendusiais aktoriais galite elgtis, kaip norite, – jie jau patys už save atsako. Jeigu jie susitaikė su savo klaikiu likimu – tai jau jų reikalas. Bet su priaugančiu talentingu jaunimu taip elgtis *nevalia*. Nevalia naudoti savojo, kaip patyrusių teatro darbuotojų, autoriteto, norint iš talentingo jaunimo padaryti nelaimingų žmonių.

KIPRAS PETRAUSKAS

1

Mūsų žmonės, norėdami akcentuoti Kipro Petrausko nuopelnus, įvertinti jo kūrybinį žygį, pagerbti jo vardą, paprastai sako: jis yra mūsų „operos tėvas", „operos kūrėjas". Šia formule norima pasakyti mūsų aukščiausį pasidžiaugimą. Tačiau sąvoka „operos kūrėjo", „operos tėvo" nėra nei pakankamai aiški, nei pakankamai tiksli Kipro Petrausko gyvenimiškajam bei kūrybiškajam žygiui apibrėžti. „Operos tėvo" formulė daugiau pabrėžia operos steigėjo organizatoriškus nuopelnus. Ši formulė maža tesako apie Petrauską menininką. Netoli tektų tevaryti teatro istoriją norint nurodyti pavyzdžius, kaip asmenys, patys nebūdami nei aktoriai, nei dainininkai, kartais sugebėdavo suorganizuoti teatrus, pasižymėjusius didžiais meno žygiais.

„Operos tėvo" gal ir būtų pakankamai garbingas terminas Kipro Petrausko vardui mūsų istorijoj įamžinti, jei nebūtų kitų, dar garbingesnių terminų, – jei jis neturėtų dar garsesnių nuopelnų negu mūsų operos suorganizavimas. Šitų *garsesnių nuopelnų* Kipras Petrauskas turi, ir turi jų gausiai. Jis ir atėjo į mus praktiško darbo dirbti – operos steigti ir joje kurti, – atėjo jis, nepalyginamas dainininkas ir aktorius meisteris.

2

Tėvas, ir operos tėvas, augindamas savo kūdikį, paliks ateinančioms gadynėms gyvą paminklą, į kurį „neužužels takelis, minių bevaikščiojamas". Kūdikis, tėvo auginamas ir globojamas,

gyvena savo paties gyvenimą. Pasiūgėjęs ir išbujojęs, tėvo globos jis nebereikalingas, tampa sau žmogumi, siekdamas savo tikslo, naudodamas priemones, kurios atrodo jam tinkamesnės. Mūsų opera – nėra Petrauskas, ir Petrauskas – nėra mūsų opera.

Petrauskas dainininkas aktorius be Petrausko individo nėra įmanomas. Ir dar daugiau. Tokia jau teatro meno – gyvosios žmogaus kūrybos – esmė: gyvas šis menas tik gyvenamąjį momentą, gyvas jis tiktai, kol yra kuriamas. Nustojo aktorius kurti – ir jo kūrinys nugrimzdo į amžinybės užuomaršą.

Dailininkas tapytojas, skulptorius, architektorius, poetas palieka savo kūrinius amžiams amžiniesiems. Išmintingasis senis Levas Tolstojus kartą dailininkui Leonidui Pasternakui vaizdžiai kalbėjo: viskas pasauly praeis: valstybės dings ir sostai, ir milijonų kapitalai. Ir ne tik mūsų kaulai, ir mūsų anūkų, ir mūsų proanūkų kaulai žemėje bus jau seniai supuvę: tačiau jei mūsų kūriniuose yra nors vienintelis tikrojo meno grūdelis, tai jis liks gyventi per amžius amžinuosius.

Teatro menininkui joks nusiraminimas. Supus aktoriaus kaulai – tai jo meno beliks tolimas tolimas aidas. Nes niekas nebegrąžins aktoriaus kūrybos, jo kūrinių alsavimo – niekas niekas niekuomet...

3

Dainos aktoriaus lemtis dar tragiškesnė negu dramos aktoriaus.

Dramos aktoriaus meną bent iš dalies galime restauruoti. Mes galime restauruoti bent jo vaidybos techniką, bent jo mimikos, jo mostų kalbą, jo kūrybos metodą, jo sukurtus vaizdus. Visa tai, žinoma, bus negyva, bet visa tai vaizduos primins kitados bujojusią gyvybę.

Dainos aktorius ir šios palyginti liūdnos paguodos neturi.

Muzika, daina – pats intuityvinis menas, jos veikimas yra labiausiai betarpiškas, labiausiai stichiškas, labiausiai iracionalus.

Muzika lieka šitoje iracionalybėje – kaip gražiai dėsto šią mintį pianistas, matematikas ir muzikos istorikas Leonidas

Sabanejevas – lieka iracionalybėje net vadinamajam „mokytam" muzikantui, jei jis tik nėra sausainis ir nėra garsų aptiekininkas... Iš visos muzikinės sferos labiausiai betarpiškai veikia daina – dvasios emocijos organas... Sudainuotas garsas su žodžiu – primityviška, pradžiapradė stichija: ji veikla taip pat galingai, kaip ir gamtos burtai, ir kur kas anksčiau negu mintis, žodis, prasmė... Šiame dainuojamame garse kaip tik visų brangiausias yra pats garsas, skambėjimas, besiliejančios srovės grožis, pradžiapradiškas chaotiškos garsų stichijos apoloniškas skaidrėjimas...

Garsas, skambėjimas, gyva emocija nuskaidrintas, raiškiu mostu, vaizdžia mimika, kūrybine plastika papuoštas – šit kuo gyvas dainininkas kūrėjas, šit ko jokiomis žemės priemonėmis negalime nei fiksuoti, nei restauruoti. Šit kas sykiu su aktoriumasmeniu eina į kapą – amžiams amžiniesiems.

4

Jei poeto ar dailininko nesupranta, *nepriima* jo laikininkai, jis gali, kaip sako, „per galvas savo kartos" savuosius kūrinius atiduoti būsimosioms kartoms, kurios ateis už šimtmečio, už kito – ir supras, įvertins jo nuopelnus.

Aktorius, tik dabarty suprastas bei pripažintas, gali, nors ir skurdžiai, gyventi ateity – atsiminimuose, plastiškuose paminkluose, legendose. Bet aktorius, dabarty neįvertintas, neturi jokių priemonių reabilituotis ateinančių kartų akyse.

Čia kaip tik glūdi dalis paslapties, kodėl aktorius, kaip joks kitas menininkas, yra prisirišęs prie dabarties. Gal todėl dabarties pripažinimas yra toks svarbus veiksnys ne tik aktoriaus gyvenimui, bet ir jo kūrybai. Šitas *dabarties pripažinimas* yra tai, ką mes teatro istorijoje vadiname *gyvenamąja garbe.*

Gyvenamoji garbė – pragarsėjimas dar gyvam tebesant – vienintelis aktoriaus kelias į ateitį, vienintelė priemonė įrašyti savo vardą į nemariųjų istoriją. Antra vertus – tai yra vienintelis moralinis atpildas, kuriuo gali laikininkai, masės, tauta atsilyginti aktoriui kūrėjui už jo teikiamąjį džiaugsmą.

Bet *gyvenamoji garbė* – pavojinga ir rūsti sąvoka.

5

Rašydamas savo gražųjį straipsnį apie rusų nuostabų dainių Leonidą Sobinovą, Sabanejevas pastebėjo, kad dauguma gana skeptiškai žiūri į aktoriaus gyvenamąją garbę. Šiems skeptikams tas faktas, kad aktorių pripažįsta masės, esą atrodo beveik nuodėmė, padaroma ant meno aukuro. Jis pats toliau išmintingais žodžiais išlygina skeptikų keliamuosius abejojimus ir padėties esmę nušviečia:

– Keistas, sudėtingas ir net baisus daiktas – šita gyvenamoji garbė. Ji pareina nuo sudėtingiausių priežasčių, nusileidžiančių į visuomenės ryšių gilmenas, į gyvenimo sociologines determinantas. Ir ne taip lengva ją „pakelti", kaip yra įprasta laikyti ir manyti, ne tiek daug žmonių gali išlaikyti *kankinamą garbės žygį*. Milijono lūkesčių našta slegia menininką, pasiekusį garbės aureolės, ir sava rūsti Golgota amžinai jo laukia, nelyginant pavydusis dievas iš Polikrato legendos. Dievai nemėgsta stiprių žmonių laimės, – genijų laimės. Ir visuomet likimas yra toks, kad menininkas daugiau duoda žmonėms, negu ima iš jų. Ne taip lengvai įvyksta tai, kas yra vadinama populiarumu mene. Galima įtikinamai pasakyti kaip meniško gyvenimo savo rūšies aksiomą, kad tas, kuris menu plačiai pragarsėjo, visuomet yra daugiau ar mažiau nepaprastas žmogus, visuomet jo kūryboje yra kažkas, kas pakėlė iš gyvenimo dugno šias paslaptingas jėgas, jo vardo aureolę kuriančias, – visuomet jo gyvenime yra tam tikras atitikimas tą menišką garsėjimą, kuriuo rezonuoja kalbamą gadynę masės, tauta, visuomenė...

6

Gyvenamoji garbė kitose meno šakose nėra toks svarbus pažymys kūrėjų darbų vertybei tikrinti, koks yra svarbus teatro srity.

Literatūroj, pavyzdžiui, esti taip: gyvas poetas buvo plačiai žinomas, o mirė – nugrimzdo į užuomaršą, ir jo kapas ir darbai samanomis apaugo. O kitas poetas, gyvas tebebūdamas, savo

laikininkams nieko nesakė, – jo vardas ir darbai iškilo tik kaulams sutrūnijus. Kitas vėl poetas esti pripažįstamas, užmirštamas, vėl pripažįstamas... Literatūroj gyvenamoji garbė – dažnai reliatyviškas pažymys.

Kas kita teatro mene: aktorius veikia žiūrovus tik betarpiškai, tik gyvenamąjį momentą. Nesužavėjo žiūrovų aktorius kurdamas – nebesužavės jų niekuomet. Aktoriaus žiūrėti susirenka įvairiausios nuotaikos ir įvairiausio pasiruošimo žmonės. Ir jeigu aktorių *pripažįsta, priima* tokia marga, tokia įvairiaplaukė žiūrovų masė, tai reiškia, kad aktorius davė jai tai, kas yra aukščiau už individualines nuotaikas, aukščiau už personalinį skonį, – aukščiau už visus tuos elementus, kurie yra, tariant, anapus meno kūrybos interesų. Ir tai jau yra didelio kūrėjo pažymys. Ne vienas rašytojas turi daugybę savo pasekėjų ir gerbėjų, bet tie pasekėjai savo meisterio adoracijos atžvilgiu anaiptol negali prilygti tuos gerbėjus, kuriuos pasijuokdami vadina „teatralais" ar „melomanais". Šie pastarieji, kaip fanatikai, kaip gal net „psichopatai", su kažkokiu fetišistų apjakimu begaudą savo pamylėto meisterio kiekvieną žingsnį, kiekvieną atminties dalykėlį, jie jau seniai tapo neišsemiama jumoristikos tema. Bet jumoristai ir leisti yra viską perdėti. O „teatralai" ar „melomanai „savo fetišistiškai nuotaikai turi labai svarbaus pagrindo. Niekas kitas taip gerai, kaip jie, nesupranta Tomo a Kempis ironijos: *Nemo impetrare potest a papa bullam nunquam moriendi*, – niekas negali išgauti iš popiežiaus tokios bulės, kad mirti nebereikėtų!

Išėjo iš šio pasaulio nepalyginamoji Eleonora Duse – ir tik nepastovioji atmintis bei skurdūs materialiniai likučiai beprimena buvusią antžemišką didybę.

Tokia lemtis laukia kiekvieno didžio aktoriaus. Kaip galėtų būti nesuprantamas „melomanų" „fetišizmas"?!

7

Kipro Petrausko gyvenamoji garbė, kai jis atėjo mūsų operos kurti, jau buvo pasiekusi to laipsnio, kuriame atsiranda savi

„teatralai melomanai", savi „fetišistai". Tai yra pilno meisterio laipsnis.

Šitas garbės laipsnis stato kūrėją į ypatingą padėtį: jis jau tūkstanteriopai atsako už savo žygius. Jis jau nustoja teisės nebūti pavyzdžiu, jis nustoja laisvės daryti klaidas.

Nes iš jo reikalaujama visur ir visuomet maksimumo.

Reikalavimai, kuriuos iškėlė Kiprui Petrauskai Lietuva, tačiau pranešė net maksimumo normą, jei apie tokią normą iš viso galima kalbėti. Reikėjo organizuoti operos teatrą tada, kai nebuvo jokių organizuotų teatro pajėgų. Reikėjo organizuoti kūrybos darbą tada, kai karo laukuose patrankos baubė, kai pati Lietuvos laikinoji sostinė buvo beveik karo laukas. Ir buvo tada vos keleta išblaškytų, maža teprityrusių dainininkų, buvo tik keleta muzikų, – ir trumpu laiku teko iš jų sudaryti ansamblį – operos teatrą. Ir dar daugiau. Reikėjo sudaryti *lietuvišką* operos teatrą. Lietuviams operos *lietuviškumas* turėjo pasireikšti ne vien operos dainuojamuose žodžiuose, nes tai yra per menkas pažymys. Tam turėjo būti rastos kitos formos ir priemonės. Ir vos pradėjęs mūsų operos darbą Petrauskas susidūrė su sunkiausiąja problema – mūsų tautinio teatro problema. Ši problema yra sunkesnė už operos kolektyvo sudarymą. Šią problemą praktiškai, kuriamuoju darbu, bespręsdamas, Kipras Petrauskas rizikavo savo gyvenamąja garbe ir vardo nemarumu – ir sunkiąją naštą garbingai pakėlė.

8

Lietuvių teatro menui, palyginti su kitomis meno šakomis, sunkiausias kelias. Ir gal ne tiek dėl nepalyginamo teatro meno sudėtingumo, kiek dėl neturėjimo tautinio teatro meno tradicijų.

Mūsų literatūra, muzika turi savo protėvius, gyvenusius prieš šimtmečius, literatūra bei muzika turi savo gyvybės šaltinį amžių gelmėje tautosakos formoje. Plastiškasis menas turi savo pirmtakūnų vadinamosios liaudies ornamentikos, Smūtkelių Rūpintojėlių, statybos paminklų pavidalu. Šios meno ša-

kos turi galėjimo atsiremti šimtmetinėmis tradicijomis tikrąja to žodžio prasme. Mūsų teatro menas šitokio galėjimo visai neturi, nes jis mums yra visai naujas.

Praeity vienur kitur Lietuvoje pasireiškę jėzuitų teatrai, vaidinimai dvaruose bei mokyklose ne tik jokių teatralinių tradicijų mums nepaliko, jie jų nė sukurti negalėjo: per daug jie buvo tolimi nuo mūsų tautos, nuo plačiųjų masių, per maža jie teturėjo lietuviškos kūrybos pažymių.

Mūsų apeigos, siekiančios kartais net viduramžį, net dar senesnius laikus, nežiūrint, kad sukaupia savyje nemaža teatralinių elementų – kostiumą, grimą, dialogą, veiksmą, nudavimą – dar nėra teatras. Teatrui šie elementai yra visai kitokios prigimties medžiaga negu literatūrai ar muzikai tautosaka.

Tautosaka yra meniškai organizuota medžiaga, turinti savo aiškią formą, savo nuosakų stilių. O kalbamoji teatro medžiaga yra visai neorganizuota, palaida, chaotiška. Ji tautiniam teatrui niekuomet negali duoti tų akstinų, kurių gali duoti ir duoda literatūrai tautosaka.

Lietuvių teatro meną tenka kurti mūsų kartai iš naujo – iš nieko!

9

Senasis elenų teatras išaugo iš linksmojo dievo Dioniso garbinamųjų apeigų. Romėnų tautinio teatro reiškiniai – atelanos, pantomimos, mimai – išsiplėtojo žymioje romėnų pasaulio papročių ir apeigų įtakoje.

Viduramžio teatro svarbieji reiškiniai – misterijos, mirakliai, moralité, farsai, soties, fastnachtšpiliai ir t.t. išaugo iš viduramžio religinių bei gyvenamųjų apeigų. Senųjų mimų ir histrionų ainiai – špilmonai, skomorochai, žonglieriai priminė antikos komedijontus tik kaip tolimas tolimas aidas. Ne antikos paklydusių ainių atgarsy, – viduramžio tradicijose išaugo galingieji tautinio teatro žygiai, – anglų Elžbietos gadynės, ispanų Lope de Vegos ir Kalderono, pagaliau net prancūzų Moljero teatras – per *commedia dell'arte* galvą...

Viduramžį apie antikos teatrą liūdniausio supratimo teturėta. Vos pradėjo humanistai atkasinėti antikos pasaulį, bežiūrint pradėjo pasireikšti antikos įtaka ir teatro srity.

Ir toliau, naujaisiais laikais, teatras jau plėtojosi gausiai pasinaudodamas tradicijomis, kilusiomis ir iš viduramžio, ir iš antikos pasaulio. Nuo gyvavusių formų neatsisakyta, jos plėtojamos ir auginamos toliau. Kuria genijai ir talentai, darbuojasi profesionalai, atneša savo duoklę kūrybai įvairių tautų rasiniai, lokaliniai ir temporaliniai elementai. Bet kartą surastos, nelyginant nulietos, formos nebemiršta. Jos lieka gyventi besikeisdamos, naujų žiedų ir vaisių atnešdamos. Visi atskiri faktai tampriais ryšiais yra susiję bendroje evoliucijos grandinėje. Net didžiųjų moderniško teatro reformatorių žygiai ne kartą yra tik orientacija atgal. Pavyzdžiui, kaip sąmojingai pastebi mokslingasis teatro archivaras Joseph Gregor, Tairovo teatras yra grįžimas į baroko scenos principus, Vachtangovo – į anglų Elžbietos gadynę, Mejerholdo į antikos pasaulį, į Aristofaną, į klasikos mimus...

Naujas vynas senuose ožio kailiuose!

10

Mūsų literatūra, jau suspėjusi pareikšti savo tautinį veidą, kartą *kitų* sukurtųjų formų neatsisakė ir atsisakyti negalėjo. Ir joje apysaka lieka apysaka, drama lieka drama, lyrikos formos lieka lyriškos: amžinos formos lieka amžinos. Tik mūsų tautos dirvoje jos įgauna savotiško atspalvio. „Dainavos šalies padavimai" – tik mūsų lietuvių dirvoje tėra galimi. Mums nereikėjo pereiti kelią, kurį perėjo besiplėtojanti padavimo forma. Pakako paimti tą išbujojusią formą, persunkti ją tautiniais elementais, ir tuo būdu ir kūrinį, reiškiantį tautos dvasią, sukurti, ir pačią formą tobuliau paįvairinti. Šį kartą tautosakos elementai, tautos literatūros tradicijos ir buvo tos „trąšos", iš kurių sulčių išaugo individualinio kūrėjo pasėta sėkla.

Ir mūsų teatro reikalu mes gyvename XX šimtmetį. Ir savo teatrą kurdami mes negalime išeiti iš teatro pagrindinių principų, kurie jau suformuluoti ir neįkainojamais meno žygiais

užgrūdyti. Mums gali tik rūpėti, kaip kartą rastąsias teatro formas į savo dirvą kuo tiksliausiai priimti, kad iš jų galėtume padaryti tautinės kūrybos, tautos dvasios reiškimosi formas. Ir čia mūsų tautos tradicinė medžiaga, mūsų papročiai ir apeigos, atrodo, galėtų būti *„trąša"* individualinių kūrėjų sėklai pribrandinti. Kiek teatro menas yra sudėtingas, tiek tokia *„trąša"* turėtų būti ir literatūros, ir muzikos, ir plastiškojo meno kūrybinės tradicijos.

Šitaip savo darbu tautinio teatro problemą iškėlė Lietuvoje Kipras Petrauskas. Šitoje plotmėje jis ją ir sprendžia *praktiškai, kurdamas*. Šitą problemą bespręsdamas, jis pakėlė visą sunkumą tos naštos, kurią uždėjo jam *gyvenamosios garbės rūstus žygis*. Jis dosnia ranka pateisino gyvenamosios garbės aureolę, ją dar raiškesne šviesa nuskaidrino ir tuo pačiu dar sunkesnę naštą pasiėmė...

11

Lietuvių tautinio teatro problemą praktiškai spręsti Kiprui Petrauskui uždavinys dvigubai sunkus. Jis – dainininkas, operos aktorius. O opera – muzikos monarchija. Opera savąja muzika sudaro aktoriui iš vaidybinio atžvilgio aprėžtą kontūrą, iš kurio išeiti jam labai sunku.

Opera gyvena savo teatraliniais įstatymais – specifiniais, skrajojančiais kažkokioj pagerbtinoj tolumoj nuo natūralizmo ir psichologizmo. Viešuomenės sąmonėj ne be reikalo yra įsigyvenusi mintis, kad operoje turi veikti įstatymas: dainos metu turi sustoti veiksmas, daina atstoja vaidybą. Jei šio neva įstatymo esmė ir yra smarkiai ginčytina, vis dėlto mūsų gadynės operos gyvenimo sąlygomis ji yra bene visiems privaloma teisybė.

Mūsų gadynės opera paprastai duoda galėjimo daugiau pasireikšti dainininkui negu aktoriui. Ir todėl mūsų dainininkui susidaro labai sunkios sąlygos tautinės kūrybos pradžiodaloms reikšti. Kas kita dar būtų, jei Kipras Petrauskas galėtų dainuoti lietuviško teksto, lietuviško kompozitoriaus lietuviškos muzikos operoj. O dabar dainininkui tenka dainuoti kitataučių

operas, kurių muzika – kitų tautų dvasios reiškėja. Mūsų operos dainininkui tenka nelyginant lekioti iš tautos į tautą, iš vienos gadynės į kitą, nardytis po priešingiausios plotmės charakterius ir nuotaikas, – tenka rūpintis visas šias priešingybes ko tiksliausiai realizuoti.

Kompozitoriaus sukurtas veikalas, kol jis glūdi partitūros lapuose, tėra kažkokia ireali didybė. Jis tampa realybe, kai yra scenoje gyvendomas arba, mažiausia, sąmonėj. Lygiai kaip ir knyga: jei ji neskaitoma, ji tėra fizinis daiktas, joje sukauptas meno veikalas neturi realios būties. Poeto kūrinį realizuoja skaitytojas, kompozitoriaus – aktorius, dainininkas interpretatorius. Aktorius interpretuoja muziką atitinkamai savo dvasios savybėms. Svetimo kompozitoriaus kūrinį mes pažįstame per mūsų interpretatoriaus prizmę. Šioje svetimų operų interpretacijoje berods ir galėtų pasireikšti tautinio meno pradžiodalos. Tačiau...

12

Tačiau lietuviška svetimo kompozitoriaus operos interpretacija pirmoj eilėj turėtų pasireikšti „pastatymo", inscenizavimo – *mise en scène* – būdu: pirmoj eilėj turėtų atsiremti režisieriaus darbu. Bet mūsų operos režisieriai – svetimtaučiai: nei gyvenę kada Lietuvoje, nei turėję kurių nors ryšių su mūsų kultūros ir kūrybos tradicijomis, nei pažįstą mūsų dvasios gyvenimą. Lietuviškos interpretacijos jie negali duoti ir šiuo žygiu aktoriui nieko negali padėti. Aktoriams, kurie išsigali, patiems tenka daboti ir dabotis...

Žinia, šios pastabos taikomos ne visoms operoms. Yra operų, tariant, „archeologinio pobūdžio", susijusių su aiškiu *milieu*, atsiremiančiu koloristiniais – lokaliniais ir temporaliniais elementais (pavyzdžiui, „Carmen", „Hugenotai", „Sevilijos kirpėjas"). Dėl šitokių operų interpretacijos turėtų būti kitokia kalba. Bet ir apie jas kalbant niekuomet netenka užmiršti dviejų dalykų. Visų pirma, kad opera niekuomet nėra tikrovės vaizdavimas – jos interpretacija niekuomet negali turėti „archeologinio pobūdžio". O antra, tuos pačius motyvus bei siužetus įvairios

tautos įvairiai interpretuoja (pavyzdžiui, pasakos), ir visi interpretavimai yra vienodai teisėti.

Šituos dalykus tenka turėti galvoj ir kalbant apie tokias operas, kurių siužetinė esmė yra aukščiau už visas lokalines bei temporalines pradžiodalas, kurios atsiremia visai žmonijai bendrais pradmenimis (pavyzdžiui, „Lohengrinas", „Faustas"). Šitokiose operose, nežiūrint visų, mūsų sąlygomis aktoriui vargiai įveikiamų sunkumų, Kipras Petrauskas kaip tik pasireiškė kaip Lietuvos dainininkas, kaip lietuvių tautos dvasios reiškėjas. Šio dalyko patikrinimui tenka nors trumpais posmais prisiminti Kipro Petrausko Lohengriną ir pasistengti jo paslaptį suprasti. Toji paslaptis, drauge ir Petrausko nuopelnai paaiškėja žiūrint į dalyką *nuosakiu žvilgsniu:* patikrinant, kokią medžiagą savo kūriniui kompozitorius sunaudojo, kaip jo kūrinys buvo suprastas jam tuojau pasirodžius, kaip jis buvo suprantamas vėliau, kaip jį interpretuodavo kitų tautų žymūs kūrėjai – ir kaip jį interpretuoja Kipras Petrauskas, – meno žygio didybė aiškėja palyginimo keliu!

13

Richardas Wagneris, kaip žinome, savo „Lohengrino" operai (kaip ir kitai operai – „Parsivaliui") sąnaudojo vieną iš senųjų prancūzų legendų apie šv. Gralį. Ši legenda, iš esmės keltų kilimo, patraukė dėmesį ne vieno rašytojo dar viduramžio gadynę, kurie tos legendos medžiagą „redagavo", kūrybiškai perdirbdami, geriausia tos legendos redakcija išėjo iš prancūzo Christieno Troyes rankos. Tačiau Wagneris, kaip parodo Ernest Closson, savo kūriniui daugiau naudojosi vokiečio Wolframo von Eschenbacho redakcija. Šioje redakcijoje prancūziška legendos medžiaga buvo jau kiek suvokietinta. Gal todėl ir prancūziška medžiaga Wagnerio rankose rados dar labiau suvokietinta, – gal net labiau, negu pats kompozitorius norėjo.

Šitoks kompozitoriaus pasielgimas su legendos medžiaga suskaldė menininkus į priešingas sroves Lohengrino interpretacijos reikalu.

Kai „Lohengrino" opera 1850 metais pirmą kartą buvo pastatyta Weimare (su dideliu pasisekimu!), pats Lohengrino asmuo labai priminė viduramžio pabaigos vokiečių riterį. Tai buvo herojus kariauninkas avantiūristas, beveik su kryžiuočių ordino riterio savumais. Šis pastatymas davė pradžią *vokiškajai* Lohengrino interpretacijai.

Po šitokio įvykio Vokietijoj, besiruošiant operą statyti Belgų sostinėje, tada „visagalis" kritikas Edouard Fétis 1869 metais rašė:

> Visa toji „Lohengrino" „poema" yra labai nekalta, labai naivi, labai vaikiška. Geriausios istorijos, kurios džiugindavo mūsų tėvus, kurias truveriai dainuodavo, keliaudami iš pilies į pilį, mūsų nebegali suinteresuoti... Mūsų nebegali sujaudinti koks nors švento Gralio karžygys, kokios nors princesės burtai ar nelaimės berniūkščio, paversto gulbe... Muzikalinė drama (opera), kaip ir literatūrinė, turi mums duoti realius, veiksmo personažus, kuriuose pasireikštų jausmai, analogiški su tais, kuriais mes patys galime gyventi... „Lohengrine" netenka įžiūrėti ko kito, kaip tik poetiško fantomo pašaukimą...

Šitokiais posmais garsusis kritikas formulavo tų laikų pažiūras į Lohengriną Belgijoj. Todėl netenka stebėtis, kad kiek vėliau įvykęs „Lohengrino" pastatymas Belgų sostinėje davė Lohengriną, visai priešingą Weimaro 1850 metų Lohengrinui. Tai buvo pasakos personažas, naivus ir schematiškas, kaip paprastai esti pasakų personažų dalykuose.

Tokia buvo „Lohengrino" interpretavimo pradžia Vakarų Europoje: buvo akcentuojamas Lohengrino „viduramžiškas" charakteris. Kiek toks interpretavimas buvo teisėtas?

14

„Lohengrino" operos dramatiškoji esmė, kaip žinome, yra tokia:

Lohengrinas, Parsivalio sūnus, atlikdamas savo, kaip šv. Gralio riterio, pareigą, atvyksta gelbėti karaliūnaitės Elzos iš jos didžios nelaimės. Jis apgina nekaltą kaltinamąją Elzą ir veda ją. Elza pasižada niekuomet neklausti jo vardo, nes jis negalįs jo

pasakyti. Bet Elza – tikra Ievos anūkė: įsigeidžia sužinoti savo vyro vardą – ir vienu ypu nustoja savo vyro ir apgynėjo.

Šis motyvas nėra viduramžio kūryba. Į legendą apie Lohengriną iš viduramžio įsiskverbė tik krikščioniškieji ir gal krikščioniškosios mistikos elementai. Legendos tikroji užuomazga – karas, senas kaip pasaulis.

Garsusis indų dramaturgas Kalidasa, gyvenęs VI amž. mūsų eros, savo gražiojoj dramoj „Vikrama ir Urvasi" šį motyvą išplėtojo. Tą patį motyvą pasakojo ir romėnų rašytojas Apulėjus, gyvenęs II mūsų eros amž., įstabioje istorijoje apie Erosą ir Psichę. Savo pasakojimui Apulėjus naudojo senuosius graikų padavimus. Prof. Veselovskis tikino šios legendos užuomazgą radęs net Asirijos padavimuose.

Visur vardo-paslapties atskleidimas griauja nežemiškosios esybės galią. Ir dar daugiau. Vardo paslaptis – vienas iš įdomiausių prietarų žiloje senovėje ir mums išlikęs Dešimties Dievo įsakymų forma, draudžiant „be reikalo minėti Dievo vardą". Tarytum ne be reikalo senovės žydai vengė minėti Jehovos vardą, nes kai Saliamonas mėgino tą vardą ištarti, jis tuo sukėlė dangaus ir žemės drebėjimą. Kinuose dar ir XX amžiuje įstatymas rūsčiai bausdavo visus tuos, kurie išdrįsdavo balsiai minėti Konfucijaus vardą. Senovės Egipte žmonės tikėjo, kad vardas yra žmogaus asmens dalis taip pat, kaip ir, pavyzdžiui, širdis...

Šitokių pavyzdžių būtų galima suminėti ir dar daugiau. Aiškinimas, kuo remiasi šitokia vardo misterija, per toli nuvestų. Čia gana pabrėžti, kad šie pavyzdžiai parodo, kiek „Lohengrino" dramatiškoji esmė yra tarptautinis motyvas, kiek ji stovi aukščiau už visus lokalinius bei temporalinius elementus, amžiams bėgant prie jo „prilipusius".

Iš čia aišku, kiak gali būti *pilnas* Lohengrino vaizdas, paremtas krikščioniškojo viduramžio pradžiodalomis.

15

Ir kitu atžvilgiu „Lohengrino" esmė toli išeina iš viduramžio rėmų.

Edouard Fétis ir visa toji visuomenė, kurios nuomonei jis atstovavo, klydo vertindami „Lohengrino" koncepciją kaip gryną viduramžio padarą, kaip pasenusį dalyką, vaikų dėmesio tevertą.

Akademikas Lucien Solvay visai teisingai kartą pažymėjo:

> Garsusis kritikas, pasmerkdamas „Lohengriną", visai nepastebėjo, kad čia legendos pavidalu yra atskleidžiamos žmogiškiausios emocijos, kurios tik gali būti. Norint išreikšti tuos jausmus, kuriais mes patys galime gyventi, nėra jokio reikalo herojus vadinti Antanu ar Pranciškum...

Toliau, tariant to paties Solvay'o žodžiais:

> Legenda – ar tai nėra plačiausioji bei absoliučiausioji žmonijos istorijos populiari forma? Ar mes nerandam Lohengrino pasakoje su nepaprasta jėga išreikštos naivios meilės, heroizmo, neapykantos, ambicijos, kerštо? Koks galėtų būti įspūdingesnis konfliktas, negu tas, kuris vyksta skaisčioje Elzos sieloje, pasinėrusioje dėkingume, meilės aistroje ir smalsume, kuris yra toks natūralus silpnajai giminei, kuris amžinai gundo Ievos dukterų instinktą?

Edouard Fétis, lyrišką dramą (operą!) prilygindamas literatūros dramai, įsileido į ereziją, kuri ilgus dešimtmečius buvo fatališka moderniškajai lyrinei muzikai, kuri labai dažnai ir dabar dar yra fatališka. Muzikinė drama yra reikalinga visai kitokių elementų, ji turi savo estetiką, visai skirtingą nuo literatūros dramos. Ji kalba kita kalba ir gyvena kitą gyvenimą!

16

„Lohengrino" legendos dramatiškoji esmė – ne viduramžio kurios nors Europos krašto specifinis savumas.

Nuoširdi meilė, šventas heroizmas, rūstus kerštas, aistri ambicija, piktas pavydas, tamsi neapykanta... – taip pat joks viduramžio monopolis.

Kuri tauta šių pergyvenimų nepažįsta, kam jie svetimi? Kuri tauta kurią nors istorijos gadynę šių jausmų nežinojo, nepergyveno, – atskirų individų pergyvenimų formoje?

Atsakas nereikalingas: kiekviena tauta juos žino ir pažįsta, ir žinojo, ir žinos, kol bent vieno tautos atstovo krūtinėje plastės širdis.

Kiekvienoj tautoj šie pergyvenimai įgauna kitokios išorinės ir vidujinės formos. Kiekvieno tautoj jie asocijuojasi su kitokiais pažymiais ir veiksniais sąmonės turinio atžvilgiu. Tektų tik palyginti, kaip pergyvena džiaugsmą ar pavydą kuris nors negras, kinas, italas ir švedas! Tektų tik palyginti, kaip darbą dirba ir džiaugiasi rusai, vokiečiai ir prancūzai!

„Lohengrino" opera, savo siužeto esme ir vaizduojamais pergyvenimais būdama tarptautinė, yra nelyginant tautos aistriųjų pergyvenimų objektyvizacija.

Šit kodėl prasidėjęs skirtingas (Vokiečiuose ir Belguose) Lohengrino interpretavimas gali būti tiek įvairus, kiek įvairios yra pasaulio tautos, kiek įvairūs yra tas tautas atstovaują individai kūrėjai.

Kaip negalima kelti klausimo – ar Leonardo da Vinci, ar Dürerio, ar Rubenso menas yra „teisingesnis", taip negalima nė klausti, kuris Lohengrino tautinis interpretavimas yra tikslesnis ar teisėtesnis. Nes visi jie yra teisėti ir tikslūs bent tiek, kiek jie tautinėje formoje objektyvuoja pergyvenimus.

17

Rusijoje – toje šaly, kur Kipras Petrauskas ėjo mokslus ir meniškai subrendo, – Rusijoje „Lohengrinas" įgavo kitokios formos, negu Vakarų Europoj buvo pasireiškęs. Rusijoj, tiesa, šios „kitokios formos" įgavo jis ne iš karto.

Pradžioje rusai sekė vokiečių pavyzdžiu ir vaizduodavo Lohengriną nelyginant kokį kryžiuočių ordino riterį – nuduodavo augalotą stambų karžygį, gryną šios žemės pilietį su labai reališkais jausmais. Toks Lohengrinas, pasak vieno rusų kritiko žodžių, ir vaikščiojo pasipūtęs kaip koks blizgantis „samavoras", kuris kartais net Joną Baisųjį primindavo...

Net pragarsėjęs kaip geriausias Wagnerio operų Rusijoje dainininkas, tenoras *J. V. Jeršovas,* ir tas ne kiek toliau nuo minėtojo Lohengrino tipo buvo tenužengęs. Ir Jeršovo Lohengrinas buvo prisisunkęs grynai vokiško patriotizmo ir pasinėręs karingumo dvasioje, nelyginant generolo Ludendorfo adjutantas...

Visai kitokį Lohengriną sukūrė nepalyginamasis dainininkas *L.V. Sobinovas*. Rusai patys didžiuojasi, kad Sobinovo Lohengrinas buvo *rusų tautinis Lohengrinas*. Sobinovo Lohengriną kritikas Michail Bogrinovskij apibrėžia:

> Tai kilnus visažmoniškas jaunuolio svajotojo tipas; tai neaprėžtos, neapčiuopiamos vaizduotės poetas, nelyginant praamžinu įstingimu besiveržiąs į gryną grožio, gėrio ir tiesos idealų sritį – s izvečnym ustremlenijem v čistuju oblastj idealov krasoty, pravdy i dobra...

Sobinovo Lohengrinas esąs „alpiausia goda" ir realybė, ir „dangaus mėlynė, pavasario žydėjimas"... Tai ir esąs *rusiškasis Lohengrinas*.

18

Jeršovas Sobinovo *rusišką* Lohengriną apibrėžė prozaiškiau negu Bogrinovskis. Jeršovas pareiškė, kad jam atrodo Sobinovo Lohengrinas tiktai *skorbnyj inok* – aimanuojantis vienuolis.

Galimas daiktas, Rusų Lohengriną – *skorbnyj inok* – pateisina rusų gyvenimo istorinės tradicijos. Bent nėra abejojimo, kad Sobinovas visai teisingai pasielgė pasmerkdamas Jeršovo militaristinį Lohengriną. Bet kai Sobinovas savo *rusiškąjį* Lohengriną nori perkelti į tarptautinę plotmę, kai jis nori jį padaryti visiems privaloma teisybe, paskelbti vienintele teisinga Lohengrino interpretacija, tai prieš šias Sobinovo pastangas tenka visu griežtumu pasipriešinti. Tenka priešintis, nebekalbant jau apie kitus motyvus, dėl daugiau negu keisto Sobinovo argumentavimo.

Sobinovas savo autobiografijoj sakosi ilgai studijavęs tą medžiagą, kurią Wagneris panaudojo operos tekstui. Studijų rezultatas – jis suvokęs, kad Lohengrinas buvęs *labai jaunas* riteris, pasižymėjęs visaapimančiomis žiniomis, bet jam trūkę tikėjimo. Esą „jis atėjęs į žemę šį tikėjimą rasti. Iš mylimosios moteriškės pirmiausia jis reikalaująs tikėjimo. *Tragedija* taip tik *glūdi čia*, kad *žinojimas* ir *tikėjimas* esą *nesuderinami*".

Priėjęs šitokių išvadų, Sobinovas ir stengėsi jas realizuoti scenoje. Čia praktikoje pasitvirtino Catalani žodžiai: *il est grand*

dans son genre, mais son genre est petit, jis yra didis savo žanre, bet jo žanras yra mažas.

Negalima neigti, kad Sobinovo samprotavimuose glūdi nemaža rusų viduramžio porcija, kaip ir negalima neigti, kad viduramžis daugeliu atvejų Rusuose truko ligi XX amžiaus... Galimas daiktas, todėl ir Sobinovo Lohengrinas Rusams atrodė toks savas, toks priimtinas, na, ir visiems būtinas.

Tačiau jis nėra ir negali būti visiems būtinas, juo labiau negali būti vienintelis teisingas Lohengrino interpretavimas, nes jis iš esmės yra pagrįstas klaidinga sąvoka. Nes Lohengrino tragizmą sudaro anaiptol ne tas, kad jam trūksta tikėjimo, kad tikėjimas yra nesuderinamas su žinojimu, bet tas, kad jo vardas yra nelyginant *tabu*.

Vardas – tabu tik tiek bendra turi su krikščionybe, su krikščionių viduramžiu, kiek iš viso senieji pagonybės elementai buvo prigiję krikščioniškajame viduramžy.

Jei Lohengrinui trūktų tikėjimo, tai jis ir negalėtų būti šv. Gralio riteris ir, atėjęs į gyvenamąją žemę, nebegalėtų grįžti atgal į savo pasakingąjį kalną. Idėja apie „tikėjimo stoką" Lohengrinui iš esmės yra priešinga viduramžio legendos dvasiai. Tuo tarpu Sobinovas šią idėją pastatė savo Lohengrino centre...

19

Weimaro, Bruxelles, Jeršovo ir Sobinovo Lohengrinų fone išauga kolosalinė *Kipro Petrausko Lohengrino* figūra. Nei niekinant, nei aukštinant kitų Lohengrinų, nebetenka nė akcentuoti, kad Petrauskas atsisakė pasekti kitų pavyzdžiu. Nenuėjo jis nei, tariant, „tradicinio" vokiečių riterio patrioto keliu. Nepasekė jis ir savo vyresniuoju kolega, net mokytoju – Sobinovu, jis nuėjo visai savaimingu keliu.

Petrauskas pasiryžo *dinamiškai įgyvendinti idėją*. Ši ne visai aiški bendra formulė paaiškės tolimesniuose posmuose.

Petrausko Lohengrino pagrinde glūdi riterio *šventojo Gralio tarno* idėja. Ši idėja tam tikra šventumo aureole apsupa Lohengrino asmenį. Šitas šventumas pasireiškia visuose Petrausko

Lohengrino žygiuose, net jo žemiškoje meilėje, jo kovose, jo kančiose.

Petrausko vaizduojamieji jausmai, kaip ir pritinka švento Gralio tarnui, nėra žemiški, juo labiau jie nėra natūrališki (kaip tai vaizduodavo kiti, pavyzdžiui, Jeršovas), jie yra šventumo dvasios nuskaidrinti ir todėl nustoję brutališkosios kūniškos prigimties. Pavyzdžiui, tas momentas, kai Lohengrinas nusmeigia kalaviju Telramundą (trečiajame veiksme). Galingai iškeltas kalavijas, gracioziškas, galingas mostas, bet kalavijas vos vos palyti Telramundą. Atrodo, Telramundas greičiau krenta nuo Dieviškosios Apvaizdos spindulio negu nuo kalavijo smūgio. Tokia jau Dangaus valia, kad šv. Gralio riteris turi nugalėti ir jo pergalė negali būti sunki. Nes tai yra pusiau realus įvykis, pusiau stebuklas. Šį momentą Petrauskas iškėlė aukščiau už paprastąją realybę, aukščiau už realiosios riterių kovos lygmenį.

Tačiau Petrausko vaizduojamieji jausmai anaiptol nėra kokia nors bekūnė afera, pasak nelaimingų Bogrinovskio žodžių, kokia nors „padangės mėlynė", „pavasario žydėjimas"... Nes Petrauskas labai gerai žino, jog sceniškasis vaizdas tik tada yra įtikinamas, tik tada sukelia žiūrovams emocijų, kai jis yra reališkas. Realistiškas ta prasme, kaip Puškinas suprato realizmą: geismų teisybė, jausmų tikrovės atitikimas duotomis aplinkybėmis.

Visa tai Kipras Petrauskas ir duoda. Jis sukuria menišką realybę, tik jo realybė yra aukštesnės sferos – atitinkanti šv. Gralio tarno idėją.

20

Petrausko Lohengriną lietuvių visuomenė priėmė su neregėtu entuziazmu.

Čia, žinoma, labai daug nusvėrė Petrausko nuostabioji dainos dovana, jo pavyzdingas vaidinimas. Bet, galimas daiktas, čia dar daugiau nusvėrė tai, kas užsienį nepalankiai nustebino.

Tarp kita ko, Petrauskas dainavo Lohengrino partiją Rygos operoje. Tenykštė kai kurių laikraščių kritika, pripratusi Lohengrino asmeny matyti kryžiuočio tipą, Kipro Petrausko visai

nesupratusi, atsiliepė gana abejingai. Esą Petrausko Lohengrinas buvęs ir sentimentalus, ir vokiško „heroizmo" neturėjęs, ir vaidindamas savotišką Lohengriną Petrauskas prasilenkęs su Wagnerio apibrėžtu kontūru... Tarytum Wagnerio operos supratimas būtų tų kritikų monopolis, tarytum aktorius būtų tik Gordono Craigo lėlė!

Iš aukščiau paduotų davinių aišku, kad Lohengrino interpretacija gali būti labai įvairi, ir kiekvienas jo atvaizdavimas, meniškai sukurtas, yra vienodai teisėtas.

Pagaliau tie patys Rygos kritikai tarp kita ko pažymėjo, kad Petrausko Lohengrinas primenąs... dailininko Šimonio, kuris tada buvo suruošęs Rygoj savo kūrinių parodą, kūrybą, kad jis perdėm esąs lietuviškas! Ir tai buvęs didžiausias Petrausko Lohengrino trūkumas!

Tačiau kas Rygos kritikams atrodė trūkumas, mums atrodo didžiausias nuopelnas. Rygos kritikų sąmonėje Petrausko kūrybinis žygis asocijavosi su Šimonio kūryba, mūsų asociacijos pro Šimonio paveikslus siekia gilesnių šaknų. Nes mums Petrausko Lohengrinas ne tik yra priimtinas visumoje, – jis yra svarbus chronologinis momentas mūsų tautinio teatro istorijoje, užfiksavęs tautinės kūrybos formavimo būdą.

Petrausko Lohengrinas – šv. Gralio tarnas – atsiremia dviem koordinatėm. Jis yra riteris, gyvenąs šventu pašaukimu, nuskaidrintas šventumo šviesos. O antra, jis yra meilužis, gyvenąs grynai žmogiškais, žemiškais jausmais. Petrausko Lohengrino vienas ir antras pradmuo savo šaknimis siekia mūsų folkloro, mūsų tautodailės davinių. Iš ten Petrauskas paėmė savo Lohengrinui raiškiąsias spalvas.

21

Mūsų pasakos ir ypač mūsų krikščioniškosios legendos (pavyzdžiui, apie šv. Jurgį) vaizduoja, kaip lietuvis – tam tikras psichologinis vienetas – suvokia savo sąmonėje švento herojaus tipą. Tokio herojaus pagrindiniai bruožai yra tokie: subtelingas gerumas, gražiu naivumu spindįs tiesumas bei teisingumas ir

kažkoks grakštus švelnumas, gerumo pradmenį dar labiau pabrėžiąs. Net šventas Jurgis, kuris, kaip ubagai giesmėje, gieda „ilga dzida smakų perdūrė", – ir tas nėra koks nors profesionalas kariauninkas, koks nors Georgij Pobedonosec. Mūsų šventas Jurgis kovojo su smaku dėl savo *gerosios* širdies, vykdydamas savo šventą pašaukimą, realizuodamas žemėje gėrybės idealą.

Gerumas, gėris lietuvio sąmonėje turi ne praktiškos, net ne moralinės, veikiau metafizinės prasmės. Gėris lietuviui atrodo nelyginant kažkoks dvasios tobulumo idealas.

Kartą prieš karą vienoje Lietuvos užkampio geležinkelio stotyje lenkas studentas dvarininkaitis lydėjo savo mažą broliuką gimnazistą, iš atostogų važiavusį į mokyklą.

Tik būk mandagus, nuolat kartojo studentas savo jaunam broliukui, tuo apibrėždamas dvasios kilnumo grynai lenkišką idealą, kurio turi siekti jauna siela.

Čia pat stovėjo pilkasermėgis, geltonūsis, „samanotas" lietuvis ūkininkas, lydėjęs savo sūnelį gimnazistą. Pilkasermėgis virpančiu balsu kalbėjo savo sūnui: „Petriuk, žiūrėk, tik būk geras!" – pabrėždamas savo lietuvišką kilnumo idealą.

Persiskyrimo su mylimaisiais asmenimis momentas ypatingu būdu sujaudins žmogų. Čia ne kartą apsiniaukia žmogaus sąmonės budrumas, užtat betarpiškai prasiveržia pasąmonės pradžiodalos. Šiaip tas pilkasermėgis, paklaustas, kaip jis vaizduojasi dvasios kilnumą, vargu ką tikslaus pasakytų, bet susijaudinimo momentą jis kartoja: *tik būk geras!*

Betarpiška intuicija suformulavo lietuvišką dvasios kilnumo idealą.

22

Gerumas sudaro mūsų tautosakos idealizmo pagrindą. Ne be reikalo mūsų tautosaka taip gausiai, kaip niekas kitas pasauly, naudoja grakščias mažinimo bei meilinimo formules! Jos dar labiau pabrėžia gerumo nuotaiką, ne kartą ir tendenciją.

Ta pati gerumo idėja persunkia ir mūsų tautodailę. Tenka tik įsižvelgti į šv. Jono stovylėles, liūdnai pagal kelią prie upe-

lio kryžiaus pastogėje rymančias. Tenka tik įsidėmėti veido išraišką smūtkelių, žmogaus žygius vienumoje sergstinčių. Kokia *gerumo* šiluma skleidžias iš paprastų, primityviškų formų, grubiai nuskaptuotų linijų, liūdnai į žemę palinkusių galvelių!

Šią mūsų tautodailės nuotaiką maestriškai sukaupia Putinas garsiajame savo eilėrašty:

Bet kam gi tu, budrus Dievuli mano,
Prie lygaus kelio rūpestėliu rymai?
Prie lygaus kelio, kur vargų vargeliai
Vieni per dienas dūsaudami vaikšto.

Dievuli mano, argi mūsų godos
Tave prie kelio iš dangaus atprašė,
Ar gal tos šviesios rudenio naktužės
Tave iš mūsų žemės išsapnavo?

Priimki gi mane, budrus Rūpintojėli,
Prie lygaus kelio šiąnakt padūmoti.
O kad aukštam danguj tos šviesios žvaigždės
Taip spindi, net graudu, Dievuli mano.

Putino formuluotoji nuotaika, tokiu liūdnu jaunu pasiilgimu besišaukianti į *gerą gerą* Rūpintojėlį, ir yra ta nuotaika, kuria Kipras Petrauskas savo Lohengriną kūrė.

Petrausko Lohengrino *gerumo* pradmuo yra nelyginant cementas, sukaustąs įvairiopus charakterio pasireiškimus į organišką vienumą.

Gerumo idėjos vedamas atvyksta į šią žemę Lohengrinas iš savo pasakiškojo kalno nuskriaustųjų gelbėti, kaip mūsų legendų šventasis Jurgis su „smaku" kovoti. Kaip švento Gralio tarnas Petrausko Lohengrinas prilygsta mūsų folkloro švento herojaus idėjai. Prilygsta, bet nesutampa...

23

Prilygsta, bet nesutampa. Nes Lohengrinas, be savo dangiškosios misijos, dar gyvena žemišką, asmeninį gyvenimą – meilės.

Kokia galėtų ir turėtų būti Lohengrino žemiškoji meilė?

Petrauskas ją vaizdavo žemišką, bet vis dėlto aukštesnėje realybėje gyvenančią. Petrausko Lohengrino meilės paslaptį taip pat praskleidžia mūsų folkloras.

Kaip žinome, mūsų poetiškoji tautosaka, mūsų dainos perdėm yra lyriškos. Epinis pradmuo jose yra toks nežymus, jog jis tiesiog paskęsta lyrikos jūroje. Nelyginant kaip pasauly visi keliai į Romą eina, taip mūsų dainų visi lyrikos akstinai susiduria erotikoj. Nebekalbant apie paprastas būties, mergautines bei bernautines dainas, net didžiosios dalies vadinamųjų karo dainų esmę sudaro erotikos pradmuo. Sprendžiant iš dainų, atrodytų, lietuviai tiek tedaro, – myli ir mylisi...

Tačiau mūsų *dainų meilė* yra labai ypatinga. Ji yra tartum *lohengriniška*. Niekur ji nėra realiais bruožais dainuojama. Net „moderniškosios dainuškos" (= rusų častuškos), erotikoj nepadorumo laipsnio siekiančios, – ir jos nenusileidžia į nuogąją, natūraliąją realybę. Bet „dainuškos" – menka mūsų tautosakos dalis. Kiek senesnės kilmės dainos, taip plačiai naudodamos erotikos motyvą, beveik niekuomet neliečia meilės fizinių savumų.

Mūsų dainų aukščiausias meilės žygis yra beveik „platoniškas".

Meilieji žodeliai kalbėti – šit idealas lietuviškosios *caresse*, kaip ji vaizduoja mūsų dainos!

24

Meilieji žodeliai kalbėti – yra ir Petrausko Lohengrino žemiškojo meilės žygio pagrindas. Šventojo Gralio riteris kitaip nė negali mylėti. Kitaip darytų – išniekintų savo dieviškąjį pašaukimą.

Ir čia mūsų tautosakos *caresse*, meilės idealas, pagelbėjo Petrauskui Lohengrino asmenį tinkamai sureljefinti. Todėl tat Petrausko Lohengrinas meilės santykiuose su Elza nėra šiokiadienis pilietis. Ir čia jis lieka Aukščiausiosios Apvaizdos pasiuntinys ligi galo. Todėl ir liūdnąjį momentą, kai Elza – ištikimoji Ievos anūkė – „priverčia" švento Gralio tarną pasisakyti, kas jis esąs, ir šį momentą Petrausko Lohengrinas neturi nei rūstybės, nei apmaudo jausmo.

Trumpą valandėlę blyksteli jo akyse graudus nuliūdimas, jei taip galima būtų pasakyti – majestotiškas skausmas, – ir tuoj jo akys vėl pasidaro giedrios ir spinduliuojančios. Tarytum atbunda jis iš trumpo, saldaus žemiško sapno ir dangiškos šviesos spinduliuose vėl leidžiasi į savo pasakingąjį švento Gralio tarnybos žygį.

Petrausko Lohengrinas – pasaka, daina, lyrika. Realybė, bet ne ta, kuri vyksta šiokios dienos pastogėje.

Ši ir aukščiau minėtoji psichologinė premisa pagrindžia ir Petrausko Lohengrino plastišką kalbą.

25

Petrausko mostas Lohengrino partijoje nėra įvairus. Dramos vaidybos atžvilgiu jis atrodytų gal net per daug monotoniškas, per daug schematiškas, stereotipiškas, kitas pasakytų, per daug lyriškas ar net „tenoriškas". Iš šitokios iliuzijos daryti kurių nors abejotinų išvadų (kaip tai darė Rygos kritikai) būtų per daug neatsargi klaida, vargu kuo nors pateisintina.

Nors opera yra *teatras par exellence*, tačiau jos vaidybinė prigimtis yra kita negu dramos teatro. Bereiškia užmiršti, kad *daina* turi savo mostą ir mimiką, skirtingą nuo to, kurį diktuoja dramos tekstas.

„Dainos metu sustoja veikslas", – čia prasideda kita stichija, kita vaidyba, kuri tačiau negali būti priešinga operos dialogų, operos masinių scenų veiksmams. Šitokia padėtis įsako aktoriui dainininkui neišeiti iš tam tikros konvencialumų skalės, kuri operai yra būtina. Tai viena.

O antra – tiesių linijų „monotoniškus" mostus Petrauskui Lohengrinui diktavo tos idėjos, pasemtos iš mūsų tautodailės ir tautosakos, kurias Petrauskas padėjo savo vaizduojamojo asmens pagrindu. Šitos idėjos ir Petrausko mostų kalba Lohengrino partijoje sudarė tikslų, organišką, menišką vienumą. Mostų tiesiosios linijos itin pabrėžė herojaus, nuskaidrinto šventumo aureole, pagrindinius savumus. Mostų „įvairavimas" būtų sugriovęs meniškojo vaizdo tikslumą.

Kipras Petrauskas, sukūręs lyrišką pasakingą herojų, švento Gralio tarną, gerumo idealo šviesoje savo žemiškojo žygio esmę suvedusį į „meiliųjų žodelių kalbėjimą", – šitokį Lohengriną sukūręs Kipras Petrauskas neklydo!

Vokaliniu atžvilgiu Petrausko Lohengrinas pilnutinai atitiko aukščiau apibrėžtą herojaus plastiškąjį vaizdą ir psichologinius pagrindus. Tačiau apie vokalinius nuopelnus čia kalbėti netenka, nes „galima parašyti ištisus tomus apie tai, kaip kvepia rožė, ir vis dėlto nebus galima duoti galėjimo pajusti jis gyvą aromatą".

26

Kipras Petrauskas, kurdamas savo Lohengriną – švento Gralio tarną ir žemiškąjį meilautinį, – atsirėmė mūsų tautinės kūrybos tradicijomis. Tokiu būdu jis davė skirtingą Lohengrino asmenį nuo „tradicinio Lohengrino" lygiai Vakarų Europoj, lygiai savo mokykloje – Rusijoje: Petrausko Lohengrinas originalus ir nieku būdu ne mažiau teisėtas negu visi kiti Lohengrinai.

Tokiu būdu mūsų tautos atsineštoji iš gilios praeities medžiaga buvo sunaudota mūsų dienų tautinio teatro meno kūrybai.

Tokiu būdu Kipras Petrauskas davė vieną atsakymą – praktiškąjį – į klausimą, ką mums veikti su mūsų gausia nesunaudota kūrybos tradicine medžiaga.

Atrodo, tai yra viena iš gairių, nurodančių, kur mums kelią pasukti kuriant mūsų tautos teatrą. Gairė liečia, žinoma, ne sąmonės turinį, – kas yra kūrėjo grynai individualinis dalykas, – bet medžiagos naudojimo metodą.

Šia linkme Petrauskas eina kurdamas scenoje ir kitus asmenis, tik jo Lohengrinas yra gal visų raiškiausias, nelyginant sintetiniąs visą jo išeitąjį kelią. Petrausko nuopelnai yra itin akcentuotini „Lohengrino" operoje, nes čia Wagnerio muzika parodė, kiek klaidingas yra senasis prancūzų posakis: *l'art n'a pas de patrie* – menas neturi tėvynės...

Sunku būtų pasakyti, kiek sąmoningai susivokia padėty entuziastiškieji Petrausko Lohengrino garbintojai. Tačiau pats gar-

binimo faktas parodo, jog visi tai jaučia, jog tai yra kažkas be galo mums artima ir neįkainojamai brangu, ką gal ne vienas savo sieloje gaivina, tik pasakyti nemoka. Petrauskas paima tą *„kažką"* iš visų mūsų sielų, burtininko ranka sukondensuoja ir galingai pasako.

Tauta jaučia jo žygy savęs dalelę ir džiaugiasi, kaip neregys šviesos stebuklą išvysdamas...

27

Kuriamuoju darbu *praktiškai* mūsų tautinio teatro problemą bespręsdamas Kipras Petrauskas rizikavo savo gyvenamąja garbe ir sunkiąją naštą garbingai pakėlė.

Jei jis atėjo į mus savų „melomanų teatralų" atlydėtas, tai savo žygiais Lietuvoje jis sujungė į „melomanų broliją" visą Lietuvos visuomenę.

Šie Petrausko žygiai atrodo dar pilnesni, mums dar suprantamesni ir artimesni įsižvelgiant į jo gyvenimo svarbesniuosius momentus, palyginant, kaip jie atsiliepė jo kūryboje.

Petrausko visas gyvenimas taip tampriai surištas su Lietuva, su jos žmonėmis, su jos gamta! Nelyginant Lietuvos dvasia tvylo ties visa jo kūryba.

Ir mes atiduodame mūsų saulėtam kūrėjui jo nupelnytąją duoklę, pasivydami jo gyvenimo žygius ir laimėjimus kūryboje, galėsime pasakyti sykiu su Otokaru Bžezina:

Jak stráže tvébdíme
na místech nebezpečenství...

PAS MOČIUTĘ AUGO

Coming events cast their
shadows before.
Campbell

Kipras Petrauskas gimė 1886 metų lapkričio mėn. 10 dieną Keiziuose – Ceikynėje, Vilniaus krašte, Švenčionių apskrity. Petrauskų šeima, nežiūrint viso jos neturto bei primityviško gyvenimo, sudarė gana palankias aplinkybes menininkui augti. Juo labiau kad patys Kipro Petrausko tėvai turėjo šiokią tokią „menišką gyslelę", ypač Kipro tėvas Jonas Petrauskas.

Jonas Petrauskas buvo kilęs iš gana vargingos šeimos, iš Šeduvos miestelio, Panevėžio apskričio. Didis nenuorama, neiškęsdamas mažiukiame, skurdžiame Šeduvos miestely, nusikrausto, dar jaunas būdamas, į Rygą, kur gauna progos pramokti „aukštesnių" amatų. Jau Šeduvoj būdamas, jis buvo gerokai pramokęs staliaus amato, o Rygoj išėjo „aukštąjį mokslą": išmoko drožimo, raižymo ir auksavimo („zalatoriaus") darbo. Vėliau šio amato pramokė ir vyresnįjį savo brolį Juozą (dabar jau mirusį) ir abudu atlikdavo gana stambius užsakymus. Pavyzdžiui, keletoje bažnyčių jie yra padirbę prašmatnius altorius. Darbas Jonui Petrauskui, kaip sakoma, lipo prie rankų, dirbo jis lengvai ir gerai. Ir dabar dar yra užsilikusių jo darbo gražių kėdžių ir vienas smuikas. Smuikas paprasto medžio, prastu klijum sulipdytas, bet skamba „kaip pirktas"'. Ilgainiui, susilaukęs pulkelio muzikališkų vaikų, jiems padirba viso vaikiško orkestro

instrumentus. Iš jų ir dabar dar išliko violončelė ir „basetlija" (kontrabosas) labai gražaus darbo. Muzikos instrumentai – vėlybesnių laikų Jono Petrausko darbas. Juos ėmė dirbti jau pergyvenęs savo gyvenimo katastrofą. Karštakošis Jonas Petrauskas aktingai buvo prisidėjęs prie 1863 metų sukilimo. Prisidėjęs prie sukilėlių būrių, „veikė" įvairiose Lietuvos vietose, kol rusų kariuomenė prie Šiaulių galutinai sukilėlius sulupo ir išvaikė. Žlungant sukilimui, Jonui Petrauskui liūdnos dienos atėjo. Teko bėgti ir slapstytis nuo rusų kariuomenės baudžiamųjų būrių. Tuo tikslu spruko jis į Vilniaus guberniją, kur to – „mažo amatninko" – niekas nepažino, kur jis niekam nerūpėjo. Besiversdamas savo amatu mažuose bažnytkiemiuose pagal klebonijas, jis gavo progos pramokti vargoninko darbo. Šis naujas „mokslas" gabiam Jonui Petrauskui lengvai sekėsi, ir šit bene apie 1870 metus jis pradeda pats vargoninkauti. Kaip pastebi pirmasis Kipro Petrausko biografas Petras Tarulis:

> Iš pradžių tai buvo patogi vieta pasislėpti nuo rusų valdžios; kiek vėliau karinga nuotaika išbluko, ir Jonas Petrauskas visai atsidavė savo naujam amatui, kuris jį maitino visą likusią dalį jo ramaus amžiaus.

Jonas Petrauskas pasirodė esąs gana gabus muzikas, nors ir beveik savamokslis. Kadangi turėjo dar labai gražų balsą – *tenorą*, tad jis, kaip vargoninkas, buvo visur pageidaujamas. Juo labiau kad jis turėjo ir organizatoriaus gabumų. Kur vargoninkauja, ten bežiūrint suorganizuoja didelį chorą, bažnytinį orkestrą, – išmiklina juos muzikuoti, – ir didžiuojas klebonas savo vargoninku, savo bažnyčios pamaldų iškilmingumu. Karšto būdo, gyvo temperamento, gabus menininkas savamokslis, Jonas Petrauskas šiuos savo būdo savumus ir gabumus perdavė vaikams, kurių jam dangus nepašykštėjo, kai jis 1873 metais vedė Juozapatą Rastenytę, Vilniaus gubernijos, Švenčionių apskričio, Palūšės parapijos, Untagavės sodžiaus mergaitę.

Juozapata Rastenytė buvo viena iš Jono Petrausko choro giesmininkių, garsi kaip pirmoji Palūšės parapijos „kantorka": ji turėjo labai gražų balsą. Jos būdas buvo beveik visiškas kontrastas su Jono Petrausko būdu. Nemaža būdo savumų ji buvo

paveldėjusi iš savo tėvo Jurgio Rastenio, kuris didelio įspūdžio ir nemaža įtakos darė mažam Kiprui Petrauskui.

Jurgis Rastenis buvo nepaprastas žmogus. Kietas kaip titnagas, pasakorius, tarytum šv. Jonas Auksaburnis, tiesus, stačiokas, tarytum Savonarola, tvirtas tarytum Ilja Muromcas. Ne be reikalo šitos aukštas, plačiašakis milžinas gyveno šimtą šešerius metus ir mirė ne dėl senatvės, bet vėlybą rudenį basas bevaikščiodamas gavęs plaučių uždegimą. Batų šis milžinas nepripažino – visur eidavo pėsčias ir basas. Jį pažinusieji žmonės pasakoja, kad jis galėjęs basas apeiti aplink pasaulį – toks buvo ėjikas! Tai buvo gana turtingas ūkininkas, turėjęs pustrečio valako žemės. Bet žemė buvo prasto, nelabai kas teaugdavo. Bet ir čia jis mokėjo sutaupyti lėšų. Pardavęs šią menką žemę, perka pagal Vidiškius visą dvylikos valakų dvarą, su gyvuliais ir trobesiais, – toks jis buvo kietas gaspadorius. Visuomet blaivus, visuomet tvarkingas, garsus visoj apylinkėj kaip labai doras vyras. Kartą kermošiuj Jurgis Rastenis prekybos dalykuose gavo nukentėti nuo vieno žyduko:

> senį Rastenį apgavo! Rastenis, begindamas savo teises, paleido kumštį į apyvartą. Miestelio žydukai, gelbėdami savo sėbrą, apstojo senį plūkti. Senis nepasidavė. Policija į kumščiuotinį ginčą nesikišo, nes labai gražus buvo „spektaklis". Senis, paliktas vienas pats, išmušė visą kermošių. Paskum tik tris savaites keikėsi kumštis nuo mušimo sutinęs. Ir šitokią valandą senis Rastenis „negarbingo ginklo" nepavartojo – pagalio nesigriebė: visus mušė ranka.

Toks tai buvo „mušeika"! Kitą kartą, kai senis Rastenis jau buvo pasiekęs 90 metų anžiaus, Mikas Petrauskas, vyresnysis Kipro brolis, ėjęs tada dvidešimtus metus, ir kaimynas 24 metų berniokas, pakvietė senį eiti ristynių. Senis pasidavė įkalbamas ir nuėjo į kluoną ant šieno „pasigalynėti". Ir senis lengvai abudu bernioku po tris, po keturis sykius paguldė. Tik grįžęs namo aiškiai pasakė: „Mykaliukas diktas – tai mūsų veislės!" Geras buvo ristikas tas Rastenis!

Įvertindamas Miko jėgas, senis Rastenis neklydo. Ilgainiui pasirodė, jog ne tik Mikas, bet ir Kipras „Rastenių veislės". Bro-

lių Petrauskų fizinė stiprybė pakankamai yra žinoma. Ne be reikalo yra pasakojama: Petrauskai tokie tvirti, jog jų nė perkūnas neįveikia. Iš tikrųjų prieš keletą metų perkūnas, sudeginęs Petrauskų namus, trenkė į Miką, kad šiam net batai nuo kojų per kelias pėdas nušoko, bet jis pats vis dėlto gyvas liko, nepasidavė. Kiprui Petrauskui fizinė sveikata dar daugiau gyvenime padėjo. Lyriniams tenorams amžius yra labai pavojingas prietelius. Tačiau Kipras, nūdien jau peršokęs ketvirtąjį kryželį, tebėra toks jaunas, stiprus ir, kaip sakoma, „šviežias", koks jis buvo ir dvidešimties netų. Fizinė stiprybė duoda galėjimo Kiprui nuveikti amžių, kuris jam, atrodo, nepavojingas.

Kipras Petrauskas iš senio Rastenio paveldėjo ne tik vieną fizinę jėgą. Paveldėjo nemaža ir dvasios savumų. Kurių betarpiškai nepaveldėjo, tas jam jo motina, Rastenio duktė, įskiepijo.

Kaip aukščiau minėta, Juozapata Petrauskienė savo būdu buvo beveik kontrastas Jonui Petrauskui. Kipro tėvas – karštas, gyvas, judrus; motina – tikra Rastenio duktė – rami, tvarkinga, teisinga, kieto būdo. Tėvas – gryna menininko prigimtis, buvo pasinėręs savo „didžiuose meno žygiuose" – choruose, orkestruose, muzikos instrumentų gamyboje. Motina į namų būtį įnešė praktišką gyslelę. Mokėdama visus namiškius suprasti ir užjausti, sugebėdama su visais gražiai elgtis ir geruoju sugyventi, ji tapo vyriausias šeimos autoritetas ir tikras namų valdovas. Ji savo taktiškumu ir nuoširdumu sugebėjo šeimoje sudaryti labai jaukią atmosferą. Visa šeima gyveno vieną bendrą ne tik materialinį, bet ir dvasios gyvenimą. Gausus vaikų būrys matė, kaip tėvai savitarpy gražiai sugyvena, ir tėvų pavyzdį sekė savitarpiuose vaikiškuose santykiuose. Nė vienas iš vaikų neturėjo jokių savo „sekretų", kas ką pergyvendavo, visuomet dalindavosi įspūdžiais su broliais bei seserimis, iš kurių visuomet patirdavo užuojautos. Tos pačios užuojautos rasdavo ir prie tėvų. Šitokioje jaukioje šeimos atmosferoje prasidėjo tas nepaprastas nuoširdumas, kuriuo ir dabar tebestebina visi Kipro Petrausko meno žygiai.

Juozapata Petrauskienė sugebėdavo sušvelninti vaikų padėtį jų sunkiomis gyvenimo valandomis. Ir šitokioje jaukioje Petrauskų

šeimoje neapsieidavo be primityviškos auklėjimo priemonės – rykštės. Egzekutoriaus pareigas eidavo, žinoma, karštakošis tėvas. Bet tai jam ne visuomet pavykdavo – motina pastodavo kelią. Ir sūnų Kiprą, kurio vaikystė gana gausi įvairiais prasikaltimais prieš namų drausmę, galėdavo tėvas rykštėmis pavanoti tik motiną kaip nors „apgavęs". Pavyzdžiui, kartą Kiprui prasikaltus, tėvas susirūpinęs praneša motinai, esą žalmargė karvė sunkiai susirgusi, – reikia esą eiti tuojau jos prižiūrėti. Kai Juozapata Petrauskienė su dukterim nuėjo karvės žiūrėtų, Jonas Petrauskas ją uždarė tvarte ir neišleido, kol Kiprui kailį nušvitino. Nebūtų motinos į tvartą uždaręs – nebūtų galėjęs Kipro sudoroti: Juozapata būtų neleidusi. Buvo atsitikimų, kad ir motina būdavo priversta sutikti su egzekucijos reikalu. Bet ir čia ji įnešdavo tam tikrą „saikingumo principą". Pavyzdžiui, Kipras ėjo aštuntus devintus metus ir smarkiai nusikalto. Motina leido tėvui Kiprą išlupti, tačiau tik dviem sąlygom: tėvas turi lupti tik diržu ir tik per užpakalį. Sąlygos gana sunkios. Aštuonerių metų Kipras buvo toks vikrus, jog tėvas jam negalėjo nieko padaryti: tik užsimoja diržu, Kipras – šmakšt ir išlenda pro kojas. Šiomis sąlygomis taip ir nepavyko išlupti. Tėvas savo nusistatymą įvykdė vėliau, vyresniojo sūnaus Miko padedamas, – kai motina valandėlę išėjo iš pirkios. Juozapata ir kitokiais būdais mokėdavo sulaikyti savo vyro karštį. Kai jis supyksta, būdavo, ir ima šaukdamas vaikus barti, – ji jam ko ramiausiu tonu sako:

– Jonel, tu turi tokį gražų balsą, – kodėl tu artistas nepasidarei?

Iš tokios replikos Jonui Petrauskui vienas konfūzas teišeidavo... Nenuostabu, jog motina – Rastenių atstovas Petrauskų šeimoje – buvo *gerumo* idealas ir aukščiausias *teisingumo* autoritetas.

Jonas ir Juozapota Petrauskai iš viso turėjo aštuonis vaikus. Ne visi jie gyveno. Būdavo ir tokia padėtis: vienas vaikas miršta, užtat kitas jo vietoj gimsta. Ir tėvai, apraudodami mirusį ir gerbdami jo atmintį, naujagimį pakrikštija mirusiojo vardu. Mi-

rė sūnus Antanas – jo vietoje atėjo Antanas antrasis. Ir dabartinis artistas Kipras yra Kipras antrasis: tokį vardą jis gavo mirusiojo brolio garbei. Šitokie vardų „pakartojimai" vaizdžiai rodo tėvų meilę, kuri globė Petrauskų vaikus. Iš viso vaikų pulko nūdien gyvų tik pusė beliko: sesuo Veronika ir trys broliai – Mikas, vyresnysis, ir Kipras su Antanu – antrieji.

Juozapatos ir Jono Petrauskų vaikai, bendrai imant, buvo labai gabūs. Mikas su Kipru savo talentais plačiai pragarsėjo. Trečias brolis Jonas, miręs eidamas vos dvidešimt trečiuosius metus, buvo gabus meisteris. Tiesa, jis mokėsi vien vargonus dirbti, bet daugiau pasireiškė kaip dailininkas, nors to meno niekur nebuvo mokęsis. Ir nūdien berods Labanorų bažnyčioj yra išlikęs jo darbo paveikslas. Piešdavo jis Kipro portretus ir komponuodavo karikatūras. Jo darbo yra garsioji karikatūra spaudos draudimo motyvais: šventadienį pilna bažnyčia besimeldžiančių žmonių; jie visi meldžiasi iš lietuviškų maldaknygių misinginiais kantais; prie didžiųjų bažnyčios durų stovi rusų žandaras, o jo užpakaly – kipšiukas, kuris rodo ranka į maldaknyges besimeldžiančių rankose ir kugžda: „Atimk! atimk!" Antanas ir Kipras – pirmieji – mirė dar visai jauni būdami, tad niekuo negalėję pasireikšti. Tačiau gražiu balsu pasižymėjo visi broliai be išimties. Gražus balsas yra, tariant, Petrauskų šeimyninė privilegija.

Kipro Petrausko vaikystės dienos praėjo Labanorų miestely, Švenčionių apskrity. Iš ankstybosios vaikystės dienų du įvykiu itin įsirėžė Kiprui Petrauskui į atmintį. Kai jis ėjo ketvirtus metus, buvo pripažintas jo vyriškumas: pasiūdintos jam kelnės. Būsimasis artistas neapsakomai džiaugėsi ir didžiavosi šita „dekoracijos" permaina. Kelnės – dalykas neįprastas. Atsitiko toks reikalas, jog jos turėjo būti kurį laiką ant tvoros padžiautos. Nespėjo Kiprelis keletą kartų apsisukti po kiemą, kaip mylimosios kelnės pateko į nasrus klebono kiaulėms – pirmasis debiutas naujose „dekoracijose" pasibaigė tragedija. Tačiau kartą pripažintas vyriškumas nebepasidavė: ašaros nesiliovė, kol buvo pasiūdintos antrosios kelnės. Pradedant šia „kiauliška tragedija",

Kipras jau vyras. Antras ankstybosios jaunatvės neišdildomas atsiminimas – tai herojiška kova su amžinuoju neprieteliu: klebono kalakutu. Senas šposininkas Labanorų klebonas prikalbėjo būsimąjį Gulbės riterį:

– Jei nuveiksi kalakutą, tai tau jį atiduosiu...

Ir kiek kartų būsimasis Lohengrinas, apsiginklavęs pagaliu, užklupdavo panašų į gulbę kalakutą, tiek kartų jis turėjo negarbingiausiu būdu bėgti iš kovos lauko. Kalakutas – tai ne „smakas", kurį „Jurgis perdūrė"!..

„Mokslo gadynė" Kiprui prasidėjo beeinant penktuosius metus. Nuo šio laiko ir „gyvenimas" pasidarė jam įvairesnis. Šį laikotarpį jis jau pramoko skaityti. Mokslas gana gerai sekės – turėjo gana gerą atmintį, tik kad jis labai nuobodus, tas „mokslas"! Vos, būdavo, ateina paskirtoji „mokslui" valanda – Kipro nė pėdsako namuose nebėra. Namiškiai, negalėdami Kipro suvaldyti ir priversti mokytis, atidavė jį „į kursus" pas „daraktorką" – garsią miestelio davatką. Čia Kiprui teko pakelti dar sunkesnę kovą negu su kalakutu – jis buvo nugalėtas. Turėjo mokytis skaityti, turėjo „slebizavoti" – ir galas! Mokės skaityti iš lietuviško elementoriaus. Gaudavo elementorių, gaudavo didelę „plunksną", „discipulka" vadinamą, ir turėdavo ją vedžioti pagal raides. Darbas buvo toks uolus, jog praslinkus kokiai dešimčiai dienų ir „plunksna" stebėtinu būdu sunykdavo, ir elementoriaus lapai rasdavos kiauri... Skaitymo menas Kiprui neatrodė sunkus, jis veikiai jo pramoko, tik niekuomet negalėjo sutikti su nuomone, jog tai yra įdomus ir kam nors reikalingas darbas!

Gilios studijos prie garsios miestelio davatkos netruko duoti vaisių. Kiprelis buvo išmokytas „poterių" ir pristatytas eiti pirmąją išpažintį. Čia dalykas kur kas įdomesnis negu elementoriaus skaitymas: bažnyčia, pilna degančių žvakių, žmonės tokie susikaupę, biją balsiai žodį ištarti, patylomis kažką bekugždą, ir kunigas su balta „komža" taip nesvietiškai gražiai atrodąs – šventas toks. Priėjęs prie „spaviednyčios" Kipras gavo pergyventi antrąją savo gyvenimo katastrofą – žiauresnę už „kiaulišką tragediją". Prie „spaviednyčios" tai priėjo, bet langelio nie-

ku būdu pasiekti negali – toks mažas jis buvo. Senas klebonas atstatė jį – nepriėmė. Kipras, apsipylęs ašaromis, be galo pasipiktinęs tokiu neteisėtu seno šposininko pasielgimu, išėjo iš bažnyčios ir prisiekė seniui atkeršyti: užaugti dukart didesnis negu klebonas. Ir šį savo pasižadėjimą Kipras berods ištesėjo: klebonas buvo palyginti neaukšto stogo.

Baigęs kursus prie davatkos, Kipras gavo kitą mokytoją. Pas kleboną gyveno vienas senukas, klebono giminė, gana inteligentiško pavidalo. Jis buvo lenkas. Tad ir Kipriokas turėjo įsigilinti į lenkų kalbos paslaptis – tada išmoktas saldžias lenkiškas eiles Kipras ir šiandie tebeatmena. Iš to paties senuko Kipras pramoko ir aritmetikos gudrybių, ir, beeidamas aštuntus metus, sužinojo, kas yra prancūzų kalba ir kaip jos garsai skamba. Šį laikotarpį Kipras išmoko „mistrantūrą" ir įsileido į naują verslą – pasidarė „klapčiukas" meisteris: Mišioms geriau tarnaudavo negu visi kiti jo tų laikų prieteliai. Šį laikotarpį prasidėjo Kipro „visuomeniškoji tarnyba".

Jonas Petrauskas, prisimindamas savo jaunas dienas – sukilimą prieš caro valdžią, – vertėsi lietuviškų knygų platinimu. Jo namuose buvo įtaisytas lyg „etapo" knygų sandėlis, iš kur jos plisdavo toliau. Lietuviški spaudiniai buvo atgabenami ištisais vežimais, ir Jono Petrausko namų dėžėse bei palėpėse rūpestingai suslepiamos. Gandas apie knygų sandėlį pasiekė ir policijos ausis. Vieną gražią dieną Labanoruose pasirodė svečias nebuvėlis – pristavas ir nuėjo stačiai pas kleboną daryti preliminarinį tardymą. Petrauskų šeima gerai suprato, ką reiškia pristavo pasirodymas tokiame mažame bažnytkiemy, kaip Labanorai. Tuojau sukruto lietuviškus spaudinius kasti į žemę darže, slapstyti po užkabarius ir užančius. Gerokai popierių buvo suvaryta ir į mažo Kipriuko užantį. Nespėjo jis „literatūros" išnešti, kur buvo skirta, kaip pristavas pasirodė Petrauskų namuose. Pamatęs Kipriūkštį, pristavas nusistebėjo:

– O kodėl tas vaikezas toks sustorėjęs, taip ištinęs?..

Tačiau mažas Kipriukas, tarytum nujausdamas savo sunkią atsakomybę, ramiai išlaikė pristavo tardomąjį žvilgsnį, paskum

nusičiaudėjo ir išbėgo pro duris su knygomis. Tiek pristavas jį ir tematė! Šitoks susidūrimas su pristavu giliai įsmigo berniuko sąmonėje. Vaikiškoj galvoj jis jau ėmė kombinuoti, jog ruskis pristavas lietuviams bloga daro, jog su juo reikia kovoti, jog jam reikia priešintis, reikia jo neapkęsti... Šitaip anksti sužadinta „tautinė sąmonė" vėliau išaugo Kiprui Petrauskui į gyvenimo kelrodį.

Muzikos srity Kipras pradėjo lavintis labai anksti. Tėvai buvo labai dievobaimingi (šio savumo Kipras iš tėvų berods nepaveldėjo) ir traukdavo vaikus į bažnytinių giesmių giedojimą. Bet didžiausias akstinas Kiprui lavintis muzikos srity buvo vyresnysis brolis Mikas, kuris mažą savo broliuką tarytum už ausų tempė į garsų pasaulį. Tais laikais Mikas buvo mokslingiausias visoje šeimoje. Jonas Petrauskas, nežiūrint viso savo neturto, vis dėlto sugebėjo vyresnįjį sūnų leisti į mokslą. Pasiuntė jį į Rokiškį, į garsiąją tų laikų Rokiškio Kapeliją, kurią laikė grafas Tyzenhauzas. Ten buvo ir vargoninkų mokykla, kurią Mikas Petrauskas labai gerai baigė. Mikas, parvažiuodamas namo iš mokyklos ir ypač ją baigęs, pastebėdamas savo broliuko gabumus muzikoje, ėmė pamažu jį mokyti muzikos. Pradžioj, būdavo, groja Mikas smuiku kurią nors lengvesnę lietuvišką dainelę, o Kipras, būdamas kokių ketverių penkerių metų berniūkštis, žvangiu diskančiuku išdainuoja dainelę ligi galo.

Pamažu Mikas pradėjo Kiprą ir gaidų mokyti, ir prie fortepijono pratinti. Čia darbas vyko gana sunkiai – dėl daugelio priežasčių. Kipras buvo per daug judrus, per daug gyvas berniūkštis, ir priversti jį sėdėti namie ir seną fortepijoną barškinti buvo ne toks lengvas dalykas. Geras žodis, saldainiai, riešutai ir tolygūs dalykai dar galėdavo sulaikyti namie pamokas ruošti. Bet mažiausia pastanga pavartoti prievartos būdus mokslo reikalui sutikdavo mažo Kipro asmeny atkakliausio pasipriešinimo. Mikas, kaip Kipro mokytojas, turėjo pavojingų konkurentų, su kuriais jam sunku buvo kovoti. Pirmas jo smarkus konkurentas buvo Labanorų ežeras. Gražiai jis buvo nusidriekęs tarp laukų ir miškų! Mėgo mažas Kipras tą ežerą, jame meške-

rioti, akmenėliais, kaip piemenys sako, „žydus karstyti". Ir kompanija pagal ežerą būdavo linksma. Saulėtą dieną, per patį vidudienį, čia piemenys bandą atgindavo, ir Kipriukas su piemenimis čia jaunatvės linksmybėmis džiaugės. Pačiam Kiprui rimtai piemenauti neteko. Tik kartais už sunkius nusikaltimus tėvas apvilkdavo miliniu švarku ir išgrūsdavo – ganyti.

Šiaip dažniausiai Kipras atsidurdavo prie ežero nuo Miko pamokų, nuo jo prakeikto fortepijono bėgdamas. Kipriukas pasidarė toks ežero gyventojas, jog eidamas septintus metus jau plaukė skersai plačiuosius Labanorų ežero vandenis. Kitas, dar pavojingesnis Miko konkurentas, buvo Eisėtų ežeras. Šis ežeras – dar gražesnis. Labanorų ežeras išsitiesęs plačioj lygumoj, o Eisėtų ežeras – įsirausęs tarp kalnų ir miškų. Ant ežero kranto aukštos, „strainios" pušys, mėlynomis viršūnėmis dieną naktį švokščiančios; apačioj toks raudonas švelnus smėlelis, o ežero vanduo – toks mėlynas, žalsvas... Žalsvame ežere atspindi toks giedrus vasaros dangus, mėlynosios pušys, o liaunutės bangelės ežero paviršiuj tarytum jaunatvės dainužę dainuoja. Šis ežeras buvo mylimiausioji Kipro Petrausko vieta. Čia jis ir maudės, ir meškeriojo – gražiausias vaikystės dienas leido. Čia jis išmoko aistriai, gaivalingai mylėti gamtą, – šita gamtos meilė ir nūdien tebėra vienas iš pagrindinių Kipro Petrausko būdo savumų. Ir kai Kipras ištrūkdavo į šį ežerą, Mikui jau sunku būdavo jis atprašyti atgal prie fortepijono.

Trečiasis Miko konkurentas buvo minėtasis senis Rastenis. Ateidavo jis basas, toks imponuojantis, toks milžinas, atnešdavo dovanų dovanėlių ir sekdavo pasakas bei įvairius savo gyvenimo nuotykius. Vienas toks senuko pasakojimas itin įstrigo Kipriūkščio galvoje, sukėlęs eilę nelauktų klausimų. Senis Rastenis nuomodavo ežerus ir juose su sūnumi žvejodavo. Kartą prigaudė seliavų, kurias įsakė darbininkams nuskust, sudėt į indą ir įstatyti į krūmus – vakarienei tai būsiąs geras daiktas. Pabaigęs vakare žuvaut, išsivirė dieną nuskustas seliavas ir valgo. Kažkoks keistas skonis, kažkodėl žuvis tokia pageltonavusi, kažkoks keistas riebumas paviršiuj plauko. Bet šiaip – nieko:

skanu, galima valgyti. Baigdami valgyti žuvį – žiūri puodo dugne guli susirangiusi gyvatė, sykiu su žuvim išvirta. Valgytojų, pamačiusių gyvatę, širdys „supyko": spruko ko greičiausia kas į krūmus, kas į ežero pakrantę. Tik vienas senis liko ramiai sėdėti prie puodo. Pasikrapštė pakaušį ir flegmatiškai tarė:

– Nieko, gerai, vaikai, – sveikesni būsite...

Kas yra gyvatė? Kodėl nuo jos širdžiai bloga? Kodėl nuo jos berniokai sveikesni bus? – galvojo mažas Kipriūkštis ir ėmėsi „gyvatiškųjų studijų".

Rastenis meistriškai mokėjo sekti pasakas. Savo pasakomis jis žadino Kipro fantaziją, buvo, tariant, Kiprui pirmasis „estetinės aistros" žadintojas. Ilgai paskum Kipras atsimindavo girdėtą pasaką, plėtojo ją toliau savo vaizduotėje ir pats troško būti vienas ar kitas pasakos herojus.

Tačiau, nežiūrint visų tų sunkenybių, Mikui pavyko Kiprą pašvęsti ir į gaidų meną. Kai Kiprui sukako penkeri metai, Labanoruose vargoninkavo, tėvą pavaduodamas, Mikas. Jis turėjo suorganizavęs nedidelį bažnytinį orkestrėlį. Buvo ten smuikų, klarnetų, kornetas, kontrabosas. Grojo jame abu vyresnieji broliai: pats kapelmeisteris Mikas ir Jonas. Ir Kiprui užėjo baisiausias noras dalyvauti šiame orkestre. Mikas, tikėdamasis šį norą išnaudoti mokymo tikslams, priėmė Kiprą į orkestrą „bubino mušti". Priimdamas naujoką į orkestrą, Mikas įkalbėjo, kad būtinai reikia susipažinti su gaidomis, kitaip Kipras nežinosiąs, kada reikia „bubino" šonus tvatyti. Parašė Mikas gaidas, ir Kipras jas bežiūrint išmoko. Tačiau Mikas liko skeptikas – gaidų mokslu dar maža pasitikėjo: per pamaldas grojant pasižadėjo Kiprui mimiškai rodyti, kada reikia „bubnyti". Šiame orkestre pirmą kartą viešai grojo Kipras Kalėdų naktį. Tačiau debiutas pasibaigė beveik kaip „kiauliška tragedija". Visiems orkestro dalyviams buvo išdalyti „pultai", ant kurių jie pasidėjo gaidas ir prisilipino po žvakę. O Kipras žvakės prie „pulto" nelipdė: jam begrojant sutiko pašviesti geriausias Kipro kūdikystės dienų prietelius Jonas Bikas (dabar jau miręs). Pats Mikas grojo violončele ir dirigavo orkestrui. Kipras dralijo būgną kaip suau-

gęs orkestrantas. Ūmai „barabanščikas" ima net dviem taktais vėlintis, dirigentas įsako jam visai sustoti. Sustojus būgno dundėjimui, suskamba per visą bažnyčią nepaprastas orkestrui balsas: Jonas Bikas suklyko iš visos gerklės ir susiėmė už pilvo. Bikas, besitrankydamas aplink „pultą", numetė Kipro gaidas. Kol šis jas surinko, nepastebėjo, jog nuo orkestro atsiliko. Pergyvenęs tokį neregėtą konfūzą, kaip pavarymas iš orkestro, susigraudinęs smogė nepasisekimo kaltininkui būgną mušamąja buože į vidurius... ir išėjo apsiašarojęs iš bažnyčios.

Ši pirmoji vieša muzikos pamoka buvo reikšminga Kipro gyvenimui. Gaidų pradmens jau išmokti, prasidėjo ir patvaresnės dainavimo pamokos, ir fortepijonas atrodė nebe toks koktus Miko prasimanymas.

Taip Kipras augo ligi devintųjų savo amžiaus metų. Tais metais Mikas gavo vargoninko vietą Obeliuose, pradėjo savarankiškai gyventi ir pasiėmė pas save į Obelius Kiprą. Pirmas Kipro gyvenimo laikotarpis baigtas, – Obeliuoe prasidėjo jo gyvenimo istorijos naujas lapas.

JAUNOSIOS DIENELĖS

I awoke one morning and found myself famous
Lord Byron

Obeliai – vienas iš pačių nuobodžiausiųjų Lietuvos miesčiukų. Jame ne tik nebuvo jokio gyvenimo, bet ir aplinkinė gamta kažkokia nušutusi, palša palša, lyg neakėtas pūdymas. Ir Kiprui, Miko pergabentam į Obelius, užėjo gana liūdnos dienos. Nei senų draugų, nei pažįstamų, nei gamtos reginių, kurie galėtų atgaivinti...

Dienos buvo juo liūdnesnės, kad Mikas spaudė mokytis. Įtaisė Kiprą giedoti bažnytiniame chore ir privertė mokytis vargonais groti. Kipras ėjo vos dešimtus metus. O eidamas vienuoliktuosius Kipras buvo jau beveik pusė „vargamistros": varydavo vargonais „Adynas" ("gadzinkas") kaip koks senas meisteris. Tai reiškia, jog Kiprui buvo tekę jau rimčiau susirūpinti muzikos reikalais. Be to, Mikas įtraukė Kiprą į naują, neregėtą negirdėtą „bėdą": įstatė į pradedamąją mokyklą ir liepė mokytis. Netiko Kiprui mokyklos rūmai ir nuotaika, nežiūrint, kad rado joje naujų draugų. Lankė tada Obelių pradedamąją mokyklą dabartinis dailininkas Justinas Vienožinskis, jo brolis Antanas, buvęs Krašto apsaugos ministeris pulk. K. Žukas, su kuriais Kipras gana artimai draugavo. Visiems prieteliams mokslas gana liūdnai vyko, – „neturėjo laiko" jie šiai gyvenimo piktybei, tačiau Kipro mokslo reikalai buvo liūdniausi. Berniūkštis buvo labai gabus, turėjo pavyzdingai gerą atmintį ir, kai pano-

rėdavo, pamokas išmokdavo ir gerai, ir lengvai, ir greitai. Bet kad to noro, to pasiryžimo mokytis taip maža tebuvo! Ir Obeliuose Kipras rado upokšlių bei klumpabalių, kur galėjo meškerioti, – ir pražūdavo visas dienas. Vis dėlto Obelių pradedamojoje mokykloje Kipras buvo prisikraustęs net ligi trečio skyriaus. Tačiau baigti mokyklą Kiprui nepavyko. Pagyvenęs kelerius metus Obeliuose, Mikas persikėlė vargoninkauti į Gervėčius. Kipras pasekė Miką, o Gervėčiuose nebeturėjo galimumo toliau varyti mokslą mokykloje.

Obelių pradedamoji mokykla vis dėlto padarė šiokios tokios įtakos Kiprui. Visų pirma, jis čia pramoko rusiškai (lenkiškai jau buvo Labanoruose pramokęs). O antra – pamažu ėmė įprasti į knygų skaitymą. Skaitė visa, kas pakliūdavo į rankas, daugiausia, žinoma, pasakas. Įgimtas Kipro skonis pagelbėjo jam susivokti pasakų literatūroj. Didžiausio įspūdžio darė jam Puškino pasakos, kurios, šalia senųjų Rastenio pasakojimų, buvo svarbiausias faktoris augti ir plėtotis Kipro vaizduotei. Puškino aiškumas, paprastumas ir sykiu kilnumas, formos lengvumas – visa tai žavėte žavėjo Kiprą. Šis puškiniškas kūrybos pradmuo, įsiskverbęs į jaunojo Kipro sielą, giliai joje įleido šaknis. Šis pradmuo labai gražiais vaisiais ėmė reikštis Kipro Petrausko kūryboj, kai jis pasiekė *gyvenamosios garbės* laipsnį. Gali būt šis pradmuo buvo vienas iš faktorių, padėjusių Kiprui taip greitai kalbamąjį laipsnį pasiekti...

Mikas, matydamas, kaip liūdnai vyksta Kiprui „žemiškieji" mokslai pradedamoje mokykloje, ir pastebėdamas jo nepaprastus gabumus muzikai, ėmė kreipti ko daugiausia dėmesio į muzikalinį ir moralinį jaunuolio auklėjimą. Auklėjo Mikas Kiprą kaip tėvas: dabojo, mokė, prižiūrėjo, rūpinosi. Mikas stengės auklėti jaunuolį padorumo ir kilnumo dvasia ir šiuo žygiu darė, be abejo, didelės įtakos bepradedančiam formuotis jaunuolio charakteriui. Mikas sugebėjo duoti jaunuoliui rimtesnį muzikinį auklėjimą ir, kas svarbiausia, išmokė Kiprą mylėti muziką. Dar nenumanydamas, kokia dalia bus lemta Kiprui ateity, Mikas mokė jį fortepijonu skambinti, smuiku groti ir lavino jo

balsą: kad nė vienas talentas nežūtų. Ir kai tik Kipro dvasioje nubudo tikroji muzikos meilė, jis visose minėtose muzikos šakose greitai žengė pirmyn. Miko vedamajame orkestre jau groja smuiku, – veikiai nebesutinka groti antruoju smuiku, reikalauja pirmojo, nors jo technika ir bažnytkiemio orkestro pirmajam smuikui nebuvo dar pribrendusi...

Atsitikus progai, Mikas veždavosi Kiprą į miestus, ypač į Vilnių. Šiuo būdu pirmą kartą Kipras pateko į Vilnių eidamas keturioliktus metus. Mikas nuvedė jį į teatrą, kuriame ėjo operetė „Dvidešimto amžiaus gražuolė" (rusų kalba). Tai buvo pirmas Kipro atsilankymas į teatro pastogę. Operetė padarė, žinoma, nepaprastai didelio įspūdžio. Aiškus dalykas, šitokiame amžiuje jis negalėjo suprasti visų operetės mandrybių, – nei turinio, nei prasmės dar neįkando, užtat operetė žavėjo savo išviršiniu blizgėjimu. Elektra, margos šviesos, kažkokios mandrios gėlės, visa taip išpuošta ir išmarginta, kad jaunas berniokas išėjo iš teatro beveik apakintas grožybės. Kipras čia pergyveno tuos pačius jausmus, kaip ir Šaliapinas, patekęs Kazanėje pirmą kartą į teatrą.

Antras Kipro atsilankymas į Vilnių padarė dar didesnio įspūdžio. Šį kartą Mikas nusivedė Kiprą į cirką. Čia vėl viskas nuostabu ir nepaprasta: žvėrys, naminiai gyvuliai, mokyti arkliai, akrobatai, pašelmenėmis besikarstą... Tačiau didžiausio įspūdžio darė klounai. Klounai, nežiūrint jų paniekintos padėties, yra teatrališkiausi aktorių tarpe. Ne be reikalo prof. L. Karsavinas meta mintį, jog cirkas kaip tik tuo yra vertingas, jog jame žmonės neapgaudinėjami: ten viskas paremta nudavimu... Ir jaunajam Kiprui klounų meno kalba atrodė suprantamiausia, – ji pataikė į glūdėjusią jame dar nepažadintą teatralinę ugnelę. Grįžęs iš Vilniaus namo, Kipras ima sekti klounų pavyzdį. Nusimiltuoja, būdavo, veidą ar angliu nusipaišina, ir krečia klouniškus šposus, stengdamasis taip nuduoti, kaip anie meisteriai cirke. Šitie šposai naminei Kipro publikai labai patikdavo: ji aiškiai jautė juose gražią vaidybinę pradžiodalą.

Visų didžiausio įspūdžio padarė Kiprui trečiasis atsilankymas Vilniuje. Šį kartą nuvedė jį Mikas į gastroliavusią Vilniuje

italų operą. Itin jam patiko kažkoks tipas ilgais plaukais, labai gražiai dainavęs. Ką jis dainavo, Kipras, žinoma, nesuprato, – apie italų kalbą neturėjo dar supratimo. Žavėjo jį ne dainuojamieji žodžiai, bet melodijos, muzika. Šį kartą Kipras jautėsi kaip senas teatralas. Italų opera buvo dar puošnesnė negu seniau matytoji operetė, bet dabar išviršiniai žibučiai ne tik nebežavėjo, bet ir nebestebino. Visa įspūdžio didybė atsirėmė operos muziką. Čia pirmą kartą savo gyvenime Kipras pajuto, kokia galinga jėga yra toji muzika, ir nuo šio karto visu jaunos sielos aistrumu muzikos meną pamilo. Tokiu būdu italų opera sustiprino Miko pasėtą Kipro dvasioje meilės sėklą. Tačiau – nuostabus dalykas. Nežiūrint visos jo savimylos, nežiūrint aistringos muzikos meilės, šį laikotarpį Kipras nė svajoti dar nesvajojo pasidarysiąs kada nors artistas. Tokia mintis dar neveikiai atėjo į jo galvą. Užtat Mikui toliau nebebuvo reikalo Kipro raginti prie muzikos mokslo. Kipras pats šoko mokytis, – pasiryžo pramokti groti visais instrumentais, kurie tik yra orkestre vartojami. Šiam pasiryžimui realizuoti jis turėjo pakankamai gražios progos.

Gervėčiuose Mikas buvo suorganizavęs neblogą chorą iš 80 žmonių ir orkestrą iš 36 muzikantų. Kipras uoliai dalyvavo ir chore, ir orkestre, dūdą, vadinamą „baritonu", pūsdamas. Per trejus ketverius metus Kipras pramoko groti beveik visais orkestro instrumentais ir, susirgus kuriam nors muzikantui, lengvai jį galėdavo atstoti. Vienas tik instrumentas nenorėjo pasiduoti Kipro valiai – vadinamasis „helikon-bosas" – tokia didelė dūda, kurios išpūsti Kipras nieku būdu nevaliojo. Šiaip choro bei orkestro tvarkymo ir mokymo darbuose Kipras buvo tikrai nepakeičiamas Miko padėjėjas. Gelbėjo Kipras Mikui ir kitoje srity.

Mikas, dideliai pykstant Gervėčių klebonui, pasėjo Gervėčių bažnyčioje pirmąją lietuviškumo sėklą. Pradėjo bažnyčioje giedoti lietuviškas giesmes ir dalyti žmonėms lietuviškas knygas. Šis darbas Kiprui tiko ne mažiau kaip dūdos pūtimas, ir jis visu uolumu ėmė Gervėčių bažnyčią, muzikantus, giesmininkus, vadinas, visą parapiją lietuvinti. Prieš abiejų brolių pastangas klebonas, nors ir murmėdamas, turėjo nusileisti.

Kipras nesitenkino vienu Miko orkestre dalyvavimu. Ilgainiui jis suorganizavo savo paties orkestrėlį. Čia jau pirmą smuiką čirpina; jo prietelis, Miko mokinys, groja antruoju smuiku. „Turavoja" jiems kontrabasistas su „basetlija", ir kompaniją palaiko fleitistas, vėliau dalyvavęs mūsų operos orkestre, dabartinis 5 pėstininkų pulko kapelmeisteris Florijonas Valeika. Orkestrėlis buvo gana linksmas, tik didžiausių rūpesčių sudarydavo gaidų reikalas. Bet nėra padėties, kur nebūtų išeities. Į Gervėčius kartkartėmis užklysdavo įvairūs klajoją muzikantai. Kipras įsiklausydavo į jų grojamus dalykus, vėliau savo atminty juos restauruodavo, „orkestruodavo" ir kokioms keturioms penkioms dienoms praslinkus jau švilpindavo jo „orkestras" girdėtą melodiją.

Šitokį gyvenimą Kipras gyveno, kol Mikas laikėsi Gervėčiuose. Ilgainiui Mikas išvažiavo į Peterburgo konservatoriją mokytis. Kipras liko vienas. Liko ir Gervėčių bažnyčia be vargonininko. Klebonas Alšauskas, aiškiai nusiteikęs lenkas, nors ir pyko ant Petrauskų už jų „litvomaniją" jo ramioje parapijoje, tačiau brangino jų suorganizuotą chorą ir orkestrą. Išvažiuojant Mikui klebonas, ne visai pasitikėdamas Kipru, pusiau juokais pasiūlė jam sėsti už vargonų klaviatūros: „Gal kas ir išeis", – balsiai paabejojo klebonas šypsodamasis.

„Egzaminą" prie klebono Kipras išlaikė labai gerai. Apskritai, kai norėdavo, vargonus taip gerai valdydavo, jog klebonui nebuvo ko geresnio nė benorėti. Taip pat ir chore, ir orkestre garbingai išlaikė Miko paliktąsias tradicijas. Nežiūrint Kipro jaunatvės, šios dvi organizacijos ne tik neiškriko, bet gal dar net sustiprėjo. Vasaros metu atsilankydavo Mikas, atveždamas naujų žinių ir patyrimo iš Peterburgo. Jis ir Kiprą toliau mokė ir savo patarimais padėjo sukurtąsias organizacijas stiprinti.

Esant geriems norams, Kiprui vargonininko amatas buvo nesunkus. Tik bėda, kad ir čia, kaip ir seniau pradedamojoje mokykloje, tų gerų norų labai trūko. „Balamutijo" Kipro vargonininko karjerą senoji gamtos meilė. Kur buvęs, kur nebuvęs, – žiūrėk, ir bastos Kipras paupiais su meškere. Klebonas eina Mišių

laikyti, o jo vargoninkas žuvį gaudo! Ir eina klebonas į paupį savo vargoninko ieškoti, į bažnyčią prašyti. Kartais klebonas iš tokios rytmetinės vargoninko ekskursijos pasijuokdavo, kartais gana rūsčiai pasibardavo, bet visuomet atleisdavo: žinojo jis, kiek šis jaunas vargoninkas yra reikalingas bažnytiniam chorui ir orkestrui.

Šį vargoninkavimo laikotarpį įvyko pirmasis Kipro jėgų išmėginimas teatralinės kūrybos srity. Gyveno Gervėčiuose toks lenkiūkštis, Stachu vadinamas. Kipras susitarė su juo klebono Alšausko vardadieniui suruošti „teatrą". „Stach" parašė saldžiomis lenkiškomis eilėmis komediją „Tito kova su žydais". Kipras turėjo parašyti muziką, tačiau šiam reikalui neužteko jo muzikalinio pajėgumo. Padėtį išgelbėjo Mikas, pavasariop grįžęs iš Peterburgo. Abu prieteliu geruoju ir piktuoju privertė Miką parašyti komedijai muziką, nors Mikas ir laikėsi nuošaliai nuo šio sumanymo, nieko bendra nenorėdamas turėti su „pramuštagalviais diletantais". Orkestru ir aktoriais rūpinosi Kipras. Jam padėjo čionai jo „didelė praktika": juk jis tris kartus buvo Vilniuje! Jis matė tuos scenoje barzdotus vyrus! Iš Miko sužinojo, jog tos barzdos yra prilipdomos. Vadinasi, ir Gervėčių „teatro" aktoriai turi būti su barzdomis – prilipdytomis.

Viso sumanymo vos nepakirto netikėta sunkenybė. Teatro sumanytojai neturėjo plaukų, iš kurių būtų galima buvę pagaminti barzdas, o antra – niekas nežinojo, kaip reikia tas barzdas prie žando lipdyti, kad nenukristų ir kad paskum būtų galima be skausmo nuimti. Padėtį išgelbėjo „laisva kūryba". Nuvykęs į mišką, prirovė Kipras samanų ir padirbdino iš jų ūsus ir barzdas. Vienas iš jų rašalu juodai nutepė, kitas paliko natūralinės spalvos – žilas. Tad ir visi spektaklio dalyviai buvo suskirstyti dviem kategorijom: žilabarzdžių ir juodabarzdžių. Barzdas įvairiais būdais priraišiojo siūlais pasmakrėse, ir aktoriai buvo individualizuoti. Spektaklio metu Kipras turėjo diriguoti orkestrui, bet lyg tyčia susirgo kornetistas. Kipras turi jį pavaduoti – kornetą pūsti. Neliko dirigento. Vėl dideliu vargu buvo įprašytas, dabar jau „sostinės inteligentas", Mikas padiriguoti orkestrui.

Spektaklis turėjo gana gero pasisekimo. Pjesė – gana gyva satyra, aktoriai nuoširdžiai „storojasi", publika – be jokių pretenzijų, – kur čia nepatiks! Tai buvo Kipro, einančio šešioliktus metus, pirmasis pasidarbavimas scenoje... Suprantama, kad apie kuriuos nors idėjinius darbo pagrindus dar netenka kalbėti. Tai buvo jaunatvės linksmybė – ir tiek.

Geras žmogus buvo tas Gervėčių klebonas kun. Alšauskas. Bet vis tiktai ne be reikalo kitados kalbėjo Shakespeare'as, jog nebuvo ligi šio tokio filosofo, kuris kantriai būtų galėjęs kentėti danties skaudėjimą. Įkyrėjo ir seniui klebonui Kiprą – ne tai žvejį, ne tai vargoninką – paupiais bevaikyti. Įsikarščiavo senis besibardamas ir atstatė jaunuolį nuo vietos: gali žuvaut, kad nori, ir be vargonų! Nors veikiai ėmė gailėtis, kad taip pasielgė. Pasitraukus Kiprui iš Gervėčių, bažnyčia nutilo. Choras ir orkestras išnyko, kaip nė nebuvę... Nuliūdo ir bažnyčia, netekusi gero giesmininko. Kipras tada dar giedojo plonu vaikišku balsu, bet vis dėlto turėjo didelio pasisekimo. Kunigai, pripažindami jo balso gražumą, nesigailėdavo jam saldainių, kad tik jis eitų Mišių groti ir giedoti. Ir kai užtraukdavo, būdavo, solo Moniuškos „Svieto Valdove" arba Stradellos „Karalienė Rojaus" – bažnyčia skambėdavo, net miela klausyti būdavo. O garsiąją „Pieta Signore" jis traukdavo net lietuviškai, didžiai džiaugiantis parapijonims. Išvykus Kiprui, Gervėčių bažnyčioj rados tylu ir liūdna.

Kipras, kurį laiką pasibastęs be darbo, įsitaisė pagaliau vargoninkauti Onušky, Trakų apskrity. Netrukus ten persikraustė ir visa Petrauskų šeima. Ilgainiui šeima Onušky įsigijo žemės gabalą ir šiokius tokius namukus. Nuo to laiko Onuškis tapo tikra „Petrauskyne" – nuolatine Petrauskų rezidencija.

Pabuvęs kiek be darbo ir ilgainiui pradėjęs jausti daugiau atsakomybės, Kipras labiau brangina savo „vietą" ir rūpestingiau eina savo pareigas. Gauna progos rimčiau susidomėti ir savo balso lavinimu. Mikas, atvažiuodamas iš konservatorijos, negali nepastebėti didžios medžiagos, kuri glūdėjo Kipro balse, ir tos pažangos, kurią jis nuolat darė. Mikas dabar dar rū-

pestingiau stengiasi Kiprui padėti ir jį lavinti. Kipras kaskart gauna daugiau teoretinių žinių iš muzikos srities.

Atvykęs į Onuškį, Kipras tebegieda tuo pačiu plonu vaikišku balsu. Klebonas kun. Šidagis labai brangino savo vargonininko, smarkaus giesmininko – gabumus, ir iš karto tarp jųdviejų nusistatė labai geri santykiai. Juo labiau kad Kipras nebesivalkiojo paupiais su meškere, – šiuo atžvilgiu klebonui nebebuvo rūpesčio. Bevargoninkaudamas Onušky, vieną kartą Kipras ėmė giedoti bažnyčioj paprastas giesmes kažkokiu ypatingu, keistu, net jam pačiam nesuprantamu balsu. Dingo senasis balso skaistumas, grynumas, skambumas, prasidėjo kažkoks nesuprantamas dualumas. Niekas nežinojo, kas čia dabar Kiprui pasidarė. Nusiminė klebonas, nes buvo įsitikinęs, jog jau teks atsisveikinti su garsiuoju savo vargoninku, dar labiau nusiminė pats Kipras, kuris dabar nebe juokais susidūmojo dėl savo ateities. Visi ėmė atvirai kalbėti, jog Kipras neteko balso. Pasibaigė Kipro artistinė garbė, atšalo gerbėjai ir garbintojai, klebonas nesigailėjo papeikimų, tarytum tuo norėdamas parodyti, jog Kipras dabar jam *persona non grata*. Šitokia padėtis traukėsi kokią pusę metų.

Toliau vėl ūmai, visai netikėtai, Kipro balsas ėmė taisytis. Kipras vėl pradėjo giedoti skambiu, grynu balsu, tik nebe vaikišku, bet vyrišku. Tada visi suprato, jog Kipro balso sugedimo priežastis buvo grynai fiziologinė, jog tai buvo perėjimas iš vaikiško balso į vyriškąjį.

Įvykus šiam persilaužimui, Kipro balsas ima labai greitai tobulėti. Ne tik buvo atstatyta senoji garbė, bet ji dar labiau išaugo. Klebonas, lyg ir kaltas jausdamasis už savo rūstybę Kipro „balso sugedimo" metu, kiek galėdamas stengėsi atgaivinti senuosius gerus santykius ir reiškė Kiprai maksimumą palankumo bei simpatijų. Netrukus klebono ir vargoninko santykiai rados ideališkai geri. Tačiau santykių gerumas, klebono meilė neišėjo Kiprui į gera. Klebonas, važinėdamas kalėdoti, visur vežiojosi sykiu savo mylimąjį vargoninką ir leido parapijonims vaišinti jaunuolį, kiek tik lenda. Kipras dabar vyriškai parodė,

kiek jis gali alaus ir degtinės reikalais. Sykiu ėmė reikštis ir karštas, iš tėvo paveldėtas Kipro temperamentas. Veikiai Kipras buvo gabiausias ir garsiausias vakarušninkas visoje parapijoje. Vakarušninko gyvenimu Kipras gyveno apie ketvertą metų. Kipras šalia gero giesmininko įgavo pavyzdingo girtuoklio vardą, – davatkos nepatingėjo šį liūdną garsą išpūsti. Galop paaiškėjo, jog vakarušninko amatą dar sunkiau suderinti su vargoninko verslu negu užkeikto meškeriotojo. Klebonas, nors ir labai Kipro gailėjosi, vis dėlto gavo atstatyti jį nuo vietos: „parapija" ar teisingiau davatkos privertė, Kiprą išėdė.

Šį kartą Kipras neteko vietos ilgesnį laiką, – be „darbo" gyveno beveik ištisus metus. Kipro tėvai šiuo metu gyveno jau Dusmenių parapijoj, kur turėjo įsigiję namus. Kiprui teko pergyventi gana sunkią moralinę depresiją, iš kurios jis gelbėjosi stikliuko pagalba. Nežinia, kuo šitoks Kipro gyvenimas būtų pasibaigęs, jei jo nebūtų išgelbėjusios netikėtos aplinkybės. Kalbamuoju laiku į Dusmenis buvo paskirtas naujas klebonas kun. Šlamas. Prieš persikeldamas gyventi į Dusmenis, kun. Šlamas buvo atvykęs vietos apžiūrėti. Apie Kipro Petrausko gabumus, ypač apie jo gražų balsą, jis buvo jau seniau girdėjęs. „Apsižiūrėjimo" tikslu atvykęs į Dusmenis, kun. Šlamas pakvietė Kiprą vargoninkauti. Atlaikęs Mišias ir tuo būdu praktiškai išmėginęs Kipro gabumus, priėmė Kiprą be jokių sąlygų Kipro elgesio atžvilgiu. Prašė tik, kad Kipras grotų Mišias ir giedotų. Kun. Šlamas, grįžęs iš Dusmenių, iš „apsižiūrėjimo žygio", pasakojo savo draugams:

– Dusmenių bažnyčia sena, laukai – vieni smiltynai, parapija biedna, žmonės visai vargingai gyvena, bet užtat vargoninkas taip gražiai gieda, jog drąsiai galima važiuoti į Dusmenis!

Kun. Šlamas atvažiavo į Dusmenis. Tai buvo labai protingas vyras, geros širdies žmogus ir geras pedagogas. Pasiryžo savo gabų, bet „blogos markės" vargoninką atvesti į „gerą kelią". Ir pasiekė savo tikslą. Kipras nė just nepajuto, kaip kun. Šlamas pradėjo daryti jam įtakos. Kun. Šlamas pasistengė prieiti prie Kipro ne kaip vyresnysis, ne kaip viršininkas, bet kaip bičiu-

lis – prietelis. Savo kilniomis, gražiomis kalbomis, savo neišsemiamais visokių darbų sumanymais kun. Šlamas nukreipė Kipro energiją ir temperamentą į pozityvų darbą. Kiprui prasidėjo naujas gyvenimas. Užmiršo jis žaliuojančios taurelės dainas ir visu uolumu ėmėsi organizuoti ir mokyti bažnytinį chorą bei orkestrą. Nesitenkino vienu bažnytiniu choru – mokė dainuoti beveik visą parapiją, pats sykiu dainuodamas su sodžiaus jaunimu. Dusmenių parapija tada dainuodavo maždaug tuo pat būdu, kaip dabar mėgsta žemaičiai dainuoti: visu vienu balsu, be jokio „turavojimo". Dusmenių parapijos jaunimą gana sunku buvo pripratinti prie „turavojimo" sistemos. Kipras privertė jaunimą jėga ir gudrumu: pats dainuodavo tokiu aukštu balsu, jog niekas „ištraukt" negalėdavo. Negalėdami sykiu su Kipru „traukti", choristai neišvengiamai buvo priversti „turavoti". Tokiu būdu įsigalėjo Dusmenių parapijoj dainavimo sistema – dviem balsais. Ir nūdien dar Dusmenių parapijonys dainuoja kur kas darniau negu kitų apylinkinių parapijų gyventojai – Kipro tradicijos tebėra gyvos!

Geras kun. Šlamas, džiaugdamasis savo pedagoginio darbo vaisiais, ėmė rūpintis tolimesniu savo auklėtinio likimu. Jis gerai suprato, kad Kipro balse glūdi per daug stambi medžiaga, – kad gaila ją būtų užkasti ir palaidoti vargoninko karjeroje. Ir ėmė įkalbinėti Kiprui, jog reikia mokytis. Taip pat apylinkės dvarininkai, kurie buvo Vilniuje ir Varšuvoje buvę ir „teatrus" regėję, kalbėjo Kiprui: mokykis – ir būsi didis artistas. Gera pasakyti – mokykis! Lėšų nebuvo net pradžiai. Tačiau Kipras, pasiduodamas kun. Šlamo įtakai, pasiryžta mokytis ir ima aistriai svajoti apie tai. Sunku pasakyti, kaip tos Kipro svajonės būtų gyvenime prigijusios, jei pats gyvenimas nebūtų jo išbloškęs iš nustatytos vagos ir jei vėliau nebūtų susidėjusios palankios aplinkybės.

Išbloškė Kiprą iš vagos prisiartinę 1905 metai – susidūrimas su policija. Dar Onušky tebegyvendamas gavo progos susipažinti su administratyvine krašto valdžia. Vilniaus vyskupas Zveravičius buvo išleidęs atsišaukimą, kuriuo kvietė katalikus neleisti vaikų į rusų mokyklas, kad jie ten nesurusėtų.

Kiprui atsišaukimas labai patiko, – jis prikalbėjo vaikus neiti į mokyklą. Šie jo paklausė. Policija sužinojo „streiko" kaltininką, ištardė jį, bet į teismą netraukė: per daug dar jis buvo jaunas dėl šios garbės. Tik praslinkus geram pusmečiui jis buvo iššauktas į Vilnių – į gubernatoriaus rūmus. Čia aukšti valdininkai pažiūrėjo į Kiprą kaip į vyrą – pavojingą politikos veikėją. Paskaitė jam kažkokį popierį ir pareiškė: jei dar kartą taip padarysiąs, būsiąs ištremtas į Sibirą – į Vologdos guberniją. Toks geras buvo geografas tas aukštas gubernatūros valdininkas!

Besiartinant 1905 metų revoliucinei bangai, Kipras neiškentė į ją neįsipainiojęs. Nepraleisdavo progos „proklamacijų" paplatinti. Važiuodamas su motina kur į kermošių, veždavos jų visus pundus. Itin gyva pasidarė „proklamacinė darbuotė" ryšy su Vilniaus seimu. Siuntimas atstovų į Seimą, vėliau Seimo nutarimų platinimas, karštos mitinginės kalbos organizavimosi reikalais – visa tai Kiprui buvo labai įdomu. Šiam darbui Kipras atidavė nemaža savo energijos. Energingąją Kipro darbuotę sutrukdė žandarai: patupdė į Trakų kalėjimą, kuriama išlaikė pusę metų. Kalėjimas ypatingai sunkaus įspūdžio Kiprui nepadarė. Tai buvo didelė naujiena jo gyvenime, svarbi atmaina, galų gale gana įdomi. Kalėjime susirado naujų politinių prietelių, – ir lietuvių, ir kitataučių. Šių pastarųjų tarpe buvo daugiausia rusų eserai. Sėdėdamas su jais vienoje kameroje, Kipras ėjo nelyginant politikos kursus. Eserai įšventino Kiprą į politikos paslaptis, ir iš kalėjimo išėjęs jis jau jautės esąs „mokytas politikos darbuotojas". Tai vėl buvo labai įvairu ir įdomu. Kalėjimo būtį žymiai palengvindavo Kipro motina, kuri kartkartėmis atlankydavo kalinį, atnešdama duonos kepalėlių, kuriuose būdavo įkepti aukso pinigai. Auksas palengvindavo susižinojimą su „išoriniu pasauliu", galima buvo ir laiškus pasiųsti, ir laikraščių gauti... Tik vienas epizodas kalėjime buvo kiek sunkesnis. Politiniai kaliniai, reikalaudami žmoniškesnių kalėjimo gyvenimo sąlygų, paskelbė badavimą – ir išbadavo penkias paras. Už tokius darbus „badavimo streiko" vadai, kurių tarpe buvo ir Kipras, buvo suvaryti į tamsų karcerį: išsėdėjo ten kiekvienas

skyrium po penkias dienas. Karcery nebebuvo taip įdomu, kaip kalėjime. Net liūdna būdavo. Bet, patekus atgal į bendrą kamerą, vėl prasidėjo linksmas kalėjimo gyvenimas.

Įvertinant kalėjimo reikšmę Kipro gyvenimui, tenka pažymėti gal net teigiamą jo įtaką. Jei ligi šiol Kipras mylėjo savo kraštą, savo žmones, rūpinos lietuvybės reikalais, – visa tai buvo daugiau intuicija, kažkoks vidaus patraukimas negu sąmoningas darbas. Kalėjime nubudo jam patriotinė sąmonė. Jis jau pasijuto esąs savo krašto pilietis, jau aiškiai pradėjo savo sąmonėj suvokti, jog reikia kovoti ir su kuo, ir dėl ko kovoti. Tokiu būdu kalėjimas buvo Kiprui lyg kokia patriotinė bei politinė mokykla, palikusi jo sieloje pėdsakų, kurie ir nūdien tebėra gyvi.

Paleistas iš kalėjimo, Kipras nusidangino į Vilnių, kur nuo 1906 metų pavasario dirbo Mikas Petrauskas įprastu jam energiškumu. Mikas organizavo Vilniuje koncertus, muzikos vakarus ir ruošėsi atidaryti savo muzikos mokyklą. Visuose Miko sumanytuose darbuose uoliai dalyvavo ir Kipras. Mikas, nesitenkindamas paprastų koncertų ruošimu, suorganizuoja pirmąją lietuvišką operetę. Parašęs dvi opereti (muziką) „Kaminkrėtys ir malūninkas" ir „Adomas ir Ieva", Mikas suruošia grandiozinį tiems laikams spektaklį, be galo tuo pradžiugindamas lietuvius. Šiose operetėse Kipras dar chore dainuoja. 1906 metų rudenį Mikas suorganizuoja ir pirmąją lietuvišką operą. Panaudojęs Žemkalnio tekstą, parašo muziką operai „Birutė". Mikas sukvietė reikalingus dainininkus – aktorius, išdalino „roles", rūpinos orkestru, surankiojo chorą. O Kipras gavo visą „butaforiją" pagaminti. Tuo tikslu sušaukė į savo butą pulką merginų ir berniokų. Vyriškiai pynė reikalingas operai vyžas, skrybėles ir panašius daiktus gamino. O merginus siuvo marškinius, dryžuotas kelnes ir t.t. Pats Kipras duodavo direktyvas ir rinko reikalingas spektakliui juostas. Pagaliau Kipras mokė ir chorą dainuoti. Tačiau pats dainavo jau nebe chore, bet solistu – vaidino vyresnįjį Birutės brolį (antrąjį brolį vaidino S. Audėjus). Didelio džiaugsmo suteikdavo Kiprui repeticijos. Jų metu jie ne tik savo partiją atlikdavo, bet dainuodavo dar įvairias

dainas ir romansus ir turėdavo didelio pasisekimo. Visa tai dar labiau skatino jo energiją.

Pagaliau 1906 metų lapkričio m. 6 d. (spalių m. 24 d.) įvyko „Birutės" spektaklis. Lietuvių visuomenė tada gyveno svajingąjį romantiško idealizmo laikotarpį ir į šį spektaklį žiūrėjo su suprantama pagarba. Susidomėjo lietuviška opera ir Vilniaus kitataučiai, kuriems rūpėjo pažiūrėti, kaip atbudusioji lietuvių tauta ima meno žygius kurti. Didžiulė Vilniaus miesto salė prie Aušros Vartų publikos buvo pilnutėlė. Pirmasis lietuvių žingsnis operos mene visus maloniai nustebino. Stebino visus Mikas Petrauskas savo sumanumu ir energija, savo organizatoriaus gabumais. Visi žinojo, kad šis įžymus lietuvių kultūros istorijoje spektaklis yra jo nuopelnas – ir garbino jį už tai. Stebino publiką ir jaunas Kipras savo balso skambumu ir gražumu.

Šis pirmasis viešas Kipro pasirodymas scenoje buvo lemtingas jo gyvenimui. Mėnesiui praslinkus po spektaklio, 1906 metų gruodžio m. 24 (sen. st. 11) dieną pasirodė „Vilniaus žiniose" įžymus atsišaukimas į visuomenę, kurį pasirašė trys vyrai: Donatas Malinauskis, kunigas Mironas ir Antanas Smetona. Atsišaukimas „Šelpkime talentus", įdėtas „Vilniaus žinių" pirmajame puslapyje vedamuoju straisniu, yra labai reikšmingas dokumentas mūsų kultūros istorijai. Šiuo dokumentu mūsų visuomenės darbuotojai aiškiai ir atvirai pripažino meno reikšmę tautos gyvenimui.

> Dailė paveikslais ir gaidomis rodo tautos dvasią, gyvybę ir siekimus, dėl to ji yra daugiau suprantama ir mėgstama visuomenės, –

buvo pasakyta atšaukime. Toliau:

> Šie metai rudenį regėjome ir girdėjome Žemkalnio melodramą „Birutę", kuriai vėl Mikas Petrauskas sudėjo muziką ir pasirūpino parodyti pirmą kartą ant scenos Vilniuje. „Birutėje" išgirdome tris gerus balsus *solo*: aukštą malonų tenorą, Miko Petrausko brolį *Kiprą*, stiprų baritoną Audėjų, stiprų altą, panelę Eleonorą Gališauskaičią. Visiems trims verta būtų mokytis dainuoti, bet neturi kuo. Vienintelė viltis lietuvių visuomenėje: ji turėtų sušelpti, jei ne visus tris, tai bent du ar vieną, kuriuo ypač reikia veikiai pasirūpinti. Kiprui Petrauskui, Miko broliui, kitą rudenį reiks stoti kareivi-

jon. Jei po Naujųjų metų neįstos konservatorijon, tai gali patekti kareivijon; tuomet visiškai turėtų atsisakyti nuo konservatorijos mokslo. Kad bent pirmuosius metus visuomenė sušelptų K. Petrauską. Toliau rasit jis ir pats galės manyties, versties. Juk turi gerą balsą, reikia tikėties, pasistengs gerai mokyties ir stipendiją konservatorijoje gauti.

Toliau metama mintis, kad netrukus Vilniuje susidarysianti, Miko pastangomis, nuolatinė dainininkų trupė, kuri ruošianti koncertus ir spektaklius ne tik Vilniuje, bet ir kituose Lietuvos miestuose. Turint galvoje šitokios trupės perspektyvas, atsišaukimas taip baigiamas:

Taigi šelpkime mūsų jaunuomenę, ir šiuo žygiu sušelpkime Kiprą Petrauską, jei išsigalėsime, tad ir p. Eleonorą Gališauskaičią. Pirmasai konservatorijos pusmetis mokiniui kaštuotų maždaug tiek: 1) konservatorijai užmokėti 100 rublių; 2) pragyventi 150 r. (skaitant 5 mėn. po 30 r.); 3) kelionei ir kitiems mokslo reikalams 50 rublių; taigi iŠ viso į 300 rublių. Tikimės, jogei mūsų visuomenė atsilieps ant to mūsų žodelio ir priturės, kiek išgalėdama, tą mūsų sumanymą.

Sumanymo iniciatoriai neapsivylė. Ir visuomenė veikiai atėjo į pagalbą, ir Kipras visai pateisino viltį. Kipras, Vilniuje dar sudainavęs viename viešame koncerte Miko Petrausko „Ačiū Dievui už dosnumą" ir Moniuškos „Temsta dienelė", dar labiau įtikino visuomenę, kad turi gauti galėjimo eiti mokslus. 1907 metų sausio mėn. Kipras jau galėjo išvykti mokytis.

Kipro jaunosios dienos, jo gyvenimas Lietuvoj, net jo vakaruškautiniai žygiai atsiliepė jo vėlybesniame charaktery ir kūryboj. Jis pažino ir pamylėjo Lietuvos gamtą ir žmones, mūsų dainas ir apeigas, – „susikrovė kraitį" savo dvasioje, iš kario sėmė reikalingąjį lobį brandos metais...

KNYGA IR LYRA

Non est de pastu ovium quaestio sed de lana.
Pius II

Was ist schwer? so fragt der tragsame Geist, so kniet er nieder, dem Kameele gleich, und Will beladen sein.
Nietzsche

1907 metų sausio mėnesį Kipras Petrauskas išvyko į tolimą, nežinomą Peterburgą; pinigų kelionei davė Antanas Smetona iš komiteto surinktųjų lėšų. Brolis Mikas įdavė nuvežti į Peterburgą du laišku. Vieną – konservatorijos profesoriui Gabeliui, antrą – Miko draugui Gabrieliui Liutkevičiui.

Liutkevičius, garsus vėliau Peterburge lietuvių visuomenės veikėjas, gyveno tada sykiu su dabartiniu Kauno prisiekusiu advokatu Bytautu. Liutkevičius ir Bytautas buvo pirmieji Kipro globėjai Peterburge, ypač Liutkevičius. Jie supažindė pamažėli Kiprą su lietuvių kolonija Peterburge, stengėsi sudaryti jam jaukesnį gyvenimą. Liutkevičiaus padedamas, Kipras susirado kambarį – apsigyveno kartu su dabartiniu Lietuvos universiteto profesorium, tada dar studentu, Antanu Purėnu. Tokiu būdu Peterburge Kipras pateko, tariant, į „savųjų tarpą".

Įstojimas į konservatoriją – egzaminai – sudarė Kiprui nedaug daugiau sunkenybių negu kambario suradimas. Kipras atvežė konservatorijos inspektoriui profesoriui Gabeliui Miko laišką, – Mikas pats pas šį profesorių mokėsi. Mikas prof. Gabe-

liui rekomendavo Kiprą kaip tik mokėjo. Veikiai rekomendacija pasidarė nebereikalinga. Patyręs profesorius sugebėjo Kiprą išegzaminuoti, kad šis nė justi nepajuto egzaminą laikąs. Prof. Gabelis, patyręs, kokia medžiaga glūdi Kipro asmeny, jau žinojo, kaip toliau elgtis. Todėl vėliau įvykę oficialiniai įstojamieji Kipro egzaminai turėjo daugiau formalinio pobūdžio. Pirmą egzaminų dieną mėginta jo klausa, jo muzikalinė atmintis, tirta, kiek jis muzikos atžvilgiu yra pasiruošęs. Kitą dieną įvyko antras kvotimas, – mėginta jo dainavimas, jo balsas. Kipras turėjo egzaminui sudainuoti kokį nors romansą, bet jų nė vieno rusiško nemokėjo. Tad egzaminui į Peterburgo konservatoriją sudainavo lietuviškai Moniuškos romansą „Temsta dienelė". Prof. Gabelis šią Kipro dainuojamą dainelę jau seniau buvo girdėjęs, – ji jo nebenustebino. Užtat sudainuotoji dainelė davė progos susidomėti Kipro asmeniu konservatorijos direktoriui prof. Glazunovui. Dėl egzamino Kipras dainavo labai gerai. Nežiūrint, kad jis jau buvo bebaigiąs 20 metų, atrodė vos kaip koka 15–16 metų vaikėzas. Prof. Glazunovas savo klausinėjimais apie Kipro gyvenimą ir į oficialųjį egzaminą įnešė nuoširdumo nuotaikos.

Po šitokio egzamino Kipras buvo priimtas į prof. Gabelio klasę, – bene geriausio dainavimo mokytojo visoje konservatorijoje.

Įstojus į konservatoriją, Kiprui prasidėjo „darbščiausias" jo gyvenimo laikotarpis, – visą laiką praleisdavo rimtai ir patvariai dirbdamas. Ne kartą turėjo rūpintis leidimo iš savo „kambarinio kompanjono" prof. A. Purėno dainuoti. Geras A. Purėnas tokį leidimą visuomet duodavo. „Man netrukdai", – lakoniškai mesdavo Purėnas, ir Kipras galėjo kambary dainuoti, kiek tik nori. Trukdė darbą tik kambario šeimininkė, kurios duktė, bebaigianti gimnaziją, iškėlusi namuose skandalą, pareikalavo, kad Kipras bent tris valandas paroje tylėtų, – ji turinti galėti bent tris valandas netrukdoma dirbti. Šitas tris „tylėjimo valandas" Kipras pašvęsdavo bendram išsilavinimui.

Kipro dienų konservatorijoj chronologija nėra sudėtinga. 1907 metų pavasarį Kipras išlaiko „patikrinimo egzaminus";

juos išlaikęs, buvo pristatytas laikyti viešus egzaminus publikos akivaizdoj. Po šio egzamino Kipras perkeliamas į aukštesnįjį kursą, 1907–1908 mokslo metais Kipras dalyvauja jau viešame konservatorijos mokinių spektakly. Jam tenka dainuoti operoj „Jevgenij Oniegin" *Trikė* partiją. Šiuos pusantrų mokslo metų Kipras gaudavo reikalingas lėšas iš Vilniškio komiteto. Pradedant 1908 metų rudeniu, Kipras gauna kas mėnuo po 10 rublių pašalpos iš Peterburgo „Labdarių draugijos" (lietuvių). Nors jau pavyko atsikratyti mokesčio už konservatoriją, tačiau šitokios pašalpos – 10 rublių! – žinoma, gyvenimui nepakako. Matydama sunkią Kipro padėtį, ateidavo jam į pagalbą ir kita lietuvių draugija – vilniškė, „Žiburėlis". Ji suteikdavo Kiprui kartas nuo karto pašalpos pragyvenimo reikalams, tačiau šios draugijos pašalpa nebuvo tikra prasme stipendija, – ji nebuvo sistematiška.

Netrukus pradėjo ir pats Kipras uždarbiauti. Būdamas konservatorijoj vos antrą semestrą, Kipras gavo pakvietimą dalyvauti prof. Ziloti simfonijos koncerte. Tas pakvietimas turėjo labai didelės reikšmės Kipro gyvenime. Visų pirma, Kipras gavo už dalyvavimą koncerte negirdėtą neregėtą honorarą – visas penkias dešimtis rublių. O antra, – tai buvo pirmas viešas Kipro pripažinimas – ir tai Peterburge! Prof. Ziloti simfonijos koncertai, vykę Marijos teatre Peterburge, tais laikais buvo plačiai garsūs ir aukštai vertinami. Ir jeigu dainininkas tuose koncertuose dalyvauja solistu, *ipso facto* jis pripažįstamas vertingu. Sudainavęs prof. Ziloti koncerte, Kipras gavo pakvietimą sistematiškai dainuoti garsiuose grafo Šeremetevo ruošiamuose koncertuose. Čia dainavimas vėl turėjo Kiprui dvigubos reikšmės. Gr. Šeremetevo koncertai, būdami labai populiarūs visuomenėje, sutraukdavo geriausias artistines jėgas. Kipras, dar moksleivis, dar savo darbo pradžioje, jau pateko į jų tarpą. Šitoks Kipro talento pripažinimas negalėjo neatsiliepti į jo savijautą, negalėjo jam nesužadinti noro dar daugiau dirbti ir mokytis. Materialiniu atžvilgiu gr. Šeremetevo koncertai Kiprui buvo netikėtas radinys, gelbėjęs sunkiomis gyvenimo valandomis. Tai

buvo jau nuolatinis pajamų šaltinis. Už dalyvavimą koncerte jis gaudavo po penkias dešimtis rublių ir daugiau. Kartais gaudavo net šimtą dvidešimt rublių. Kipro amžiuje ir padėty šitokia suma buvo milijono verta. Netrukus Kipras surado dar vieną pajamų šaltinį. Kas pavasaris atvažiuodavo į Peterburgą gastroliuoti Maskvos Dailės teatras. Kipras nuolat dalyvaudavo šio teatro spektaklių chore. Kartais tekdavo jam dainuoti duetus, kaip, pavyzdžiui, Ibseno pjesėj „Brandas", o kartais dainuodavo net solo partijas, – spektakliuose dalyvavo nelyginant kaip savas šio teatro bendradarbis. Jaunam Konservatorijos mokiniui dalyvavimas maskviškio Dailės teatro spektakliuose – tai jau labai didelis daiktas moraliniu atžvilgiu. Antra vėl – tai duodavo ir nemaža pajamų, kurių pavasariop Kipras taip reikalingas būdavo. Už pinigus, gautus iš Dailės teatro, Kipras galėjo važiuoti į Lietuvą ir ten laisvai praleisti atostogas.

1908 metų pavasarį Kiprui teko dalyvauti net keliuose konservatorijos viešuose spektakliuose. Operoj „Linksmosios Vindzoro moters" Kipras dainavo Fentono partiją, Rimskij-Korsakovo operoj „Gegužės naktis" Levko partiją ir vilniškio kompozitoriaus Galkovskio operoj „Čigonai". Baigdamas 1907–1908 mokslo metus, Kipras jau galėjo pasidžiaugti stambiais laimėjimais.

1908 metų rudenį, grįžęs į Peterburgą po atostogų Lietuvoje, Kipras dalyvavo jau viešame konservatorijos spektakly, operoj „Faustas", dainuodamas *Fausto* partiją. Šį kartą ir spaudos kritikai įsakmiai pažymėjo Kipro gražų balsą ir jo aukštą muzikalumą. O 1909 metų pavasarį Kipras jau bene paskutinį kartą dalyvauja viešame konservatorijos spektakly. Ėjo opera „Romeo ir Julija". Kipras dainavo Romeo partiją. Dainavimo rezultatai ir pačiam Kiprui buvo nelaukti. Spektaklio metu publika reiškė didelio pasitenkinimo Kipro dainavimu ir vaidyba. Pasibaigus spektakliui, konservatorijos profesoriai Kiprą gyrė ir širdingai sveikino. Spauda, dienraščiai beveik visi palankiai atsiliepė apie Kiprą – Romeo, vienu balsu, kas daugiau, kas mažiau girdami. Rimti muzikos ir teatro žinovai pranašavo Kiprui garsią ateitį.

Atkreipė dėmesio į Kiprą ir sėdėjęs publikoje Imperatoriaus teatrų direktorius, garsusis Teliakovskis. Teliakovskis atsiuntė 1909 metų vėlybą rudenį Kiprui oficialinį pakvietimą atvykti mėginimui į Marijos teatrą. Tačiau Kipras nepasinaudojo staiga atsivėrusiomis durimis į aukštą ir garbingą artisto karjerą, kurią galėjo duoti Peterburgo Marijos teatras. Pakvietimas buvo gautas beprasidedančių Kalėdų atostogų metui. Tuo tarpu Kipras buvo susitaręs su kompozitorium Stasiu Šimkum koncertuoti Lietuvoj – Seinuos, Kaune ir Latvijoj – Rygoj. Koncertai jau buvo paskelbti ir atlikti svarbūs organizaciniai darbai. Kipras, jausdamas atsakomybę prieš savo draugą Šimkų ir Lietuvos visuomenę, neatsižiūri į prasivėrusias gražios artistinės karjeros perspektyvas, į Teliakovskio pakvietimą nieko neatsako ir išvyksta į Lietuvą. Grįžęs po Kalėdų atostogų į Peterburgą, Kipras pranešė Imperatoriaus teatrų direkcijai, kad pakvietimą gavęs, kai jau grįžo iš atostogų. Direkcija tokiu pasiaiškinimu, matyti, nelabai buvo patenkinta, – nieko jam neatsakė. Kiek vėliau tik pranešė, nebedarydama Kiprui jokios išimties, kad jis galįs dalyvauti bendrajame debiutų spektaklyje, kuris kasmet įvykdavo Marijos teatre gavėnios penktos savaitės trečiadienį. Kipras gavo pakvietimą dalyvauti šitokiame spektakly 1910 metais. Nuo šios datos persilaužia Kipro gyvenimo linija; ši data baigia Kipro moksleivio dienas...

Ką Kipras gavo konservatorijoj, ką iš jos išsinešė?

Kaip sakyta, Kipras pateko mokytis pas prof. Gabelį. Tačiau Kiprui prof. Gabelis buvo ne tik muzikos mokytojas. Jis buvo jo globėjas, auklėtojas, lyg antrasis Mikas. Tėviškai jis mylėjo Kiprą, o Kipras jį gerbė, jo klausė, jį idealizavo kaip aukščiausią autoritetą. Santykiai veikiai nusistatė labai širdingi, ir profesorius auklėtojas ėmė daryti savo auklėtiniui gražios teigiamos įtakos. Kartais atvažiuodami į Peterburgą žmonės iš Lietuvos, Kipro globėjai, atsimindami jo triukšmingai garsią praeitį, klausinėjo paslapčia profesoriaus, kaip elgiasi jų auklėtinis, – ar negirtuokliauja, ar „nelatrauja"? Ir senukas profesorius džiaugdavosi, galėdamas Kipro globėjams iš Lietuvos patikinti, kad

Kipras elgiasi ko geriausiai ir dirba, kiek tik leidžia jaunos jėgos. Profesoriaus ir mokinio santykiai buvo toki širdingi, jog Kipras galėjo iš profesoriaus, kaip konservatorijos inspektoriaus, išrūpinti šiokių tokių lengvatų ir savo kolegoms. Pavyzdžiui, per šitokią Kipro „protekciją" buvo atleidžiami nuo mokesčio už mokslą kai kurie lietuviai, sykiu su Kipru mokęsi Peterburgo konservatorijoj.

Profesorius Gabelis buvo žymus muzikas, gilus muzikos žinovas ir labai geras pedagogas. Tai buvo malonus senukas, ligi žilos senatvės išlaikęs karštą pietiečio temperamentą. Mokėdavo gerai dėstyti savo dalyką ir iš mokinių labai daug reikalaudavo. Dėl mokinių apsileidimų ar darbo netikslumų būdavo labai rūstus, bet kai matydavo, jog mokinys dirba ir tobulėja, senukas susigraudindavo iš džiaugsmo. Muzikos veikale, dainavime prof. Gabelis itin brangino jausmą. Ir ne visuomet būtų galima pasakyti, kas prof. Gabeliui buvo svarbiau, – jausmas, nuoširdumas ar vokalinės dainavimo tobulybės. Prof. Gabelis buvo aiškus vadinamojo „raiškiojo dainavimo" – „vyraziteljnoje penije" atstovas. Gal todėl ir visi jo mokiniai pasižymi gražia dikcija ir sujausmintu dainavimu. Prof. Gabelis ir Kipro sieloj sužadino jo prigimtį. Kipras jau iš mažens, ypač dar Miko, prof. Gabelio mokinio, įtakoj buvo pratęs įjausmintai dainuoti. Tad dabar senukui profesoriui visai nesunku buvo Kipro sieloj sužadinti nuoširdumas, – išmokyti įjausmintai dainuoti.

Negalima tačiau pasakyti, kad prof. Gabelis būtų nebranginęs to dainavimo būdo, kuris yra vadinamas *bel canto*, – per daug stambus jis buvo muzikas, kad to nebrangintų. Prof. Gabelis gerai žinojo *bel canto* esmę, kaip ją formuluoja Eduardas Starkas, – kad dainininkas išsamiai sudorotų visas raiškias ir slėpiningas melodijos pradžiodalas, – visa, kas yra savaime būtina kombinacijoj tonų, sudarančių melodiją, ir visa, kas tarytum slepiasi tarp gaidų ar „anapus gaidų". Šitoks *bel canto* supratimas anaiptol neprieštarauja *raiškiojo dainavimo* idėjai, – priešingai, yra net jos esminė dalis. Dainininkas, nesuvokęs *bel canto* paslapties, negali būti tobulas *raiškus* dainininkas.

Todėl prof. Gabelis, reikalaudamas iš savo mokinių, kad jie nedainuotų kaip kokie vieversiai, kad žinotų, ką jie dainuoja, visuomet atsiremdavo *bel canto* kaip premisa. Prof. Gabelio asmeny *bel canto* ir *raiškusis* dainavimas susijungė į organinę vienumą, nelyginant *bel canto* būtų mažoji premisa ir raiškusis dainavimas – didžioji. Šį savo pavydėtiną savumą prof. Gabelis perdavė ir savo mokiniams. Ir Kipras Petrauskas šį savo dainavimo savumą paveldėjo, išmoko iš prof. Gabelio. Tai yra žymiausias ir svarbiausias dalykas, kurį davė Kiprui konservatorija.

Iš kitų konservatorijos profesorių, turėjusių įtakos Kiprui, tenka pažymėti prof. Palečeką. Jis mokė vaidybos. Jis pats iš pradžių buvo dainininkas Marijos teatre, paskum režisierius, – iš viso ištarnavo apie 50 metų. Kaip vaidybos mokytojas, jis buvo tiesiog nepakeičiamas.

Prof. Palečeko reikalavimai atitiko prof. Gabelio dėsnius.

Ir prof. Palečekas pirmoj eilėj reikalavo nuoširdumo vaidyboje. Labai daug dėmesio kreipė jis į mimikos ir mostų kalbą. Uoliai žiūrėjo, kad mostai būtų įprasminti, kad jie atitiktų pergyvenimus, kad nebūtų tuščias „oro pielavojimas" rankomis.

Petrauskas buvo vienas iš mylimiausiųjų prof. Palečeko mokinių. Palečekas pirmasis atkreipė Marijos teatro dėmesį į Kiprą. Prof. Palečekas, po benefiso atsisveikindamas su Marijos teatru, viešai pareiškė:

– Priimkit į teatrą tą jaunuolį, nes jis teatrui atneš didelės naudos.

Dažnai tekdavo Petrauskui turėti reikalo ir su prof. Presniakovu. Prof. Presniakovas buvo baleto artistas. Jis dėstė grimo meno paslaptis, mokė gražiai gestikuliuoti, gražiai ir tiksliai vaikščioti po sceną ir kitų tolygių dalykų. Prof. Presniakovo pamokos lietė daugiau paviršutiniškus dalykus, ir jo įtaka Petrauskui liko tiktai paviršutiniška.

Kipras pateko į konservatoriją „mažamokslis" – net pradžios mokyklos nebaigęs. Gyvenant Lietuvoj ir knygų ne taip daug teko skaityti. Šiokios tokios lietuviškos knygelės, Kudirkos raštai ir vertimai, Maironio eilėraščiai, Puškino ir Lermontovo kū-

riniai, kurie Kiprui labai patikdavo ir kuriuos jis ne kartą buvo skaitęs, – šit ir beveik visas svarbiausias jo „dvasios penas". Patekęs į konservatoriją, Kipras tuojau turėjo rimtai susirūpinti bendruoju išsilavinimu. Jis turėjo progos lankyti atitinkamus kursus ir ruoštis gauti šešių gimnazijos klasių baigimo liudymą. Dėl įvairių susidėjusių aplinkybių egzaminų nelaikė. Užtat pasinėrė į knygų skaitymą. Neturėdamas pinigų, Tolstojaus, Shakespeare'o, Schillerio kūrinius perka „išsimokėjimo" sistema. Jei teisingas būtų posakis: „pasakyk man, ką skaitei, ir aš pasakysiu, kas esi", tai ir iš Kipro skaitytų, ypač pamėgtųjų, knygų būtų galima susivokti apie jo būdą.

Iš rašytojų Kipras daugiausia mėgo Levą Tolstojų. Tolstojus provincijos jaunuoliui, patekusiam į sostinę, atvėrė visai naują, neregėtą pasaulį. Tolstojaus epiška stiprybė visai pavergė jaunuolio sielą. Tačiau Tolstojus filosofas Kiprui buvo dar brangesnis negu Tolstojus menininkas. Tolstojaus asmeny Kipras įžiūrėjo gyvenimo mokytoją, vadovą, kuris gali išvesti jauną sielą iš jaunatvės klaikių abejojimų. Kiprui Tolstojus atrodė toks žmogus, kuris gali išmokyti, kaip reikia šioje žemėje gyventi ir būti. Visų labiausiai Kipras brangino Tolstojaus raštuose nenuilstamą teisybės ieškojimą. Kipro to laiko supratimu atrodė, jog Tolstojus moko Dievybės idealo pradžiodalų ieškoti savo, žmogaus, sieloje, – ir šitokį mokslą Kipras beveik dievino. Antras rašytojas, padaręs Kiprui neišdildomo įspūdžio, buvo Shakespeare'as. Šis traukė savo pasaulio įvairumu, vaizduojamų asmenų didybe ir neišsemiama fantazija. Toliau Schilleris žavėjo savo idealizmu ir humaniškumu. Pagaliau Puškinas viliojo savo aiškiomis, nuoširdžiomis, jaunuoliui suprantamomis eilėmis, savo paprastu išdidžiu grožiu. Šį laikotarpį Kipro simpatijos Lermontovui žymiai atvėso. Per daug, atrodė, Lermontovas blaškos, per daug jo grožis neramus, per daug jis nežino savo gyvenimo kelio, kad galėtų patraukti paskui save jaunuolį. O tokio rašytojo, kaip Dostojevskis, Kipras visai nemėgo. Dostojevskis darė tik slegiamo įspūdžio. Dostojevskio vaizduojamieji žmonės Kiprui atrodė kažkoki liguisti, nenormalūs, nežinia

ko siekią, nežinia ko kenčią. Suprantama, Kipras tada Dostojevskio kūrybos esmės ir prasmės nepajėgė suprasti. Skaitė Kipras ir vadinamuosius „prancūziškus romanus", bet jie maža jam terūpėjo, nes nedavė jokio vidaus pasitenkinimo.

Kuriomis nors mokslo teorijomis Kipras maža tesidomėjo net specialinėj savo teatro srity. Domėjos tik tuo, kas betarpiškai veikia sielą, – augo meno kūryba besimaitindamas. Vienas atsilankymas į Marijos teatro spektaklį Kiprui buvo šimteriopai vertingesnis už perskaitytus tomus teatro istorijos ar teorijos srity. Marijos teatras, šalia konservatorijos, Kiprui buvo antroji mokykla, kur jis turėjo progos susivokti vaidybos ir apskritai scenos paslaptyse.

Būdamas konservatorijoj, palaikydamas gerus santykius su lietuviais, ėjusiais mokslą toje pat mokykloje, Kipras neturėjo jokių ypatingų prietelių, kurie būtų padarę jam žymesnės įtatos. Vis dėlto, besantykiaujant su konservatorijos kolegomis, Kipras buvo susidomėjęs socializmu. Imponavo Kiprui gražios socializmo idėjos apie visuomenės gerovę, ir Kipras ilgą laiką svyravo: prisidėt prie socialistinio judėjimo ar ne. Dvasioje buvo gana aiškaus palinkimo, bet protas nieko tikslaus pasakyti nemokėjo. Taip Kipras ir liko „platoniškas socialistas", kol vėliau, pasinėręs kūrybos darbuose, šias svajones visai užmiršo.

Besimokydamas konservatorijoje, Kipras palaikė gana gyvus santykius ir su Lietuvos visuomene. Mažiausia, jis koncertuodavo Lietuvoj atostogų metu. Dar gyvesni santykiai buvo su Peterburgo lietuvių kolonija. Peterburgo lietuvių tarpe turėjo nemaža pažįstamų ir bičiulių, su kuriais dažnai susidurdavo kasdieniame gyvenime. Uoliai dalyvaudavo „Lietuviškuose vakaruose" ir koncertuose, kuriuos ruošdavo Peterburgo lietuviai. Dalyvaudavo paprastai be jokio atlyginimo. Kartą tik, darbo pradžioje, dalyvaudamas sykiu su Juozu Tallat-Kelpša tokiame „vakare", kurį suruošė Peterburgo lietuvių Mažturčių draugija, gavo honoraro penkiolika rublių. Teisingiau jiedu abu su J. Tallat-Kelpša gavo po penkiolika. Vėliau Mažturčių draugijos vyrai ilgai garsiavos ir prikaišiojo abiem muzikam: esą draugija

baisių nuostolių turėjusi, kai taip „brangiai" sumokėjo koncertuotojams. Šitoks priekaištas, žinoma, buvo labai nemalonus ir skaudus. Tad Kipras vėliau, nežiūrint, kad jo gyvenimas buvo nelengvas, visuomet atsisakydavo nuo atlyginimo už dalyvavimą „Lietuviškuose vakaruose". Tik tada, kai ruošdavo koncertą „savo naudai", – honorarą paimdavo...

Šitokį, bendrais bruožais imant, gyvenimą Kipras gyveno Peterburge, besimokydamas konservatorijoj ligi lemtingosios datos – 1910 metų gavėnios penktosios savaitės trečiadienio. Tą trečiadienį Kipras turėjo dalyvauti debiutų spektakly. Tai buvo veikiau koncertas negu spektaklis. Visi debiutantai turėjo dainuoti įvairias arijas Imperatoriaus teatrų direkcijos ir profesorių akivaizdoj. Kas ariją padainuoja gerai, – „publikai" patinka, – tas kviečiamas daugiau padainuoti. Kieno daina „publikai" nepatinka, tam įžiebiama raudona lemputė pagal suflerio būdelę. Debiutantas, pamatęs raudoną lemputę, gali keliauti sveikas: su juo direkcija neturi noro kalbėti. Šitokiame „debiuto spektakly" Kiprui teko sudainuoti net tris arijas iš operų: „Faustas", „Romeo ir Julija" ir „Minjon", – raudona lemputė jam neįsižiebė. Bedainuojant Kiprui, direktorius Teliakovskis ir Marijos teatro dirigentas, garsusis Napravnikas, vaikščiojo po didžiulį teatrą, besiklausydami, kaip iš kurios teatro vietos Kipro balsas skamba. Pasibaigus „spektakliui", Kipras buvo pašauktas į direktoriaus Teliakovskio kabinetą, kuriame buvo susirinkusi visa komisija. Teliakovskis tikrai širdingo pasikalbėjimo forma pareiškė, kad Kipras turįs labai gražų balsą, esąs labai muzikalus... tik labai jaunas dar ir silpnas. Teliakovskis pareiškė baimės, kad Kipro balsas, toks jaunas ir nesutvirtėjęs, nepražūtų Marijos didžiuliame teatre, kad jo „neužmuštų" didelis to teatro orkestras. Ir patarė Kiprui važiuoti kur į provinciją, į mažesnį teatrą, – ten sustiprėti, o paskum esą būsią galima kalbėti ir apie įstojimą į Marijos teatrą. Pasikalbėjimas, kuriame dalyvavo ir Napravnikas, buvo gaubiamas draugiškos nuoširdžios nuotaikos, – Teliakovskis su Napravniku Kiprui tik gero norėjo ir rimtai abejojo dėl jo jaunų jėgų, tačiau Kipras tada jau mokėjo

įsižeisti. Mandagiai padėkojęs už komisijos „malonų patarimą" ir „užuojautą", Kipras atsisveikino nepatenkintas. Tačiau nepasitenkinimas buvo daugiau paviršutiniškas. Nes sykiu Kipras džiaugėsi pripažintas Teliakovskio ir Napravniko lūpomis. Nors dar Marijos teatro durys lieka uždarytos, bet šitoks pripažinimas konservatorijos mokiniui labai daug reiškia. Jis Kiprui aiškiai pasakė, kad anksčiau ar vėliau Kipras vis vien bus Marijos teatre. Ir Kipras, užuot važiavęs į provinciją, ėmė dar energingiau mokytis. Pradžioje 1911 metų, žiemą, įvyko eilinis konservatorijos mokinių spektaklis, kuriame buvo pastatyta keletas scenų Rimskij-Korsakovo operos „Carskaja neviesta" – „Caro sužadėtinė". Kiprui teko čia vaidinti Joną Baisųjį. Teko tik *vaidinti*, nes dainuojamos partijos jis neturėjo. Į spektaklį, kaip paprastai į konservatorijos mokinių spektaklius, buvo atvykęs ir Teliakovskis. Jonas Baisusis buvo taip gerai vaidinamas, jog Teliakovskis ėmė teirautis, kas jį vaidina. Ir sužinojęs, kad Joną Baisųjį vaidina „senas pažįstamas" Kipras Petrauskas, Teliakovskis tuojau pasišaukė jį į savo kabinetą. Prof. Gabelio akivaizdoje Teliakovskis pareiškė Kiprui:

– Geriau paimsim jus į Marijos teatrą, nes provincijoj galit savo balsą pražudyti.

Teliakovskis pasiūlė Kiprui važiuoti debiutuoti į Maskvą, į Didįjį teatrą (Maskvos operą). Kiprui to tik ir tereikėjo. Bežiūrint jis atsidūrė Maskvoj. Maskvos tada garsusis tenoras Alčevskis buvo susirgęs, ir Kipras turėjo jį pavaduoti. Vos atvykęs į Maskvą, praleidęs nemigo naktį, Kipras turėjo dalyvauti operos „Romeo ir Julija" repeticijoje, – opera turėjo eiti už poros dienų. Repeticija Petrauskui vyko gana sunkiai. Ir iš kelionės pavargęs, ir žmonės, su kuriais susitiko, buvo jam visai svetimi, nepažįstami. Ir „atmosfera" buvo nepalanki: visur naujagimį žmonės pasitinka tam tikru nepasitikėjimu. Juo daugiau tokio nepasitikėjimo pasireiškia teatre, kur susiduria įvairūs interesai, ne kartą liečia asmeninius bei materialinius reikalus. Maskvoj Petrauskas nerado nė vieno pažįstamo, nė vieno užtarėjo. Gana to, kad, pasibaigus repeticijai, Petrauskui buvo pra-

nešta: Alčevskis esąs pranešęs telefonu, kad jis pasveikęs ir pats dainuosiąs ruošiamajame spektakly. Repeticijos vadovai, be to, pridūrė, jog apie susidariusią padėtį būsią tuojau pranešta į Peterburgą – Teatro direkcijai... Ką reiškia šitoks repeticijos vadovų pareiškimas, – nesunku suprasti. Reiškia jis: Kipras negaus debiuto, nes nėra jo „vertas". Tačiau ar repeticija tokia netiksli buvo, sunku būtų dabar kas aiškaus pasakyti. Prieinamų davinių apie tai jokių nėra. Tačiau yra pagrindo spėti, kad repeticijoj vis dėlto Petrauskas neblogai pasirodė. Nes netrukus po repeticijos įvairūs asmens, Kipro beveik nepažįstami, bet turį artimų ryšių su teatru, ėmė jam įkalbinėti, kad jis atsisakytų nuo debiuto. Šie neprašyti „globėjai" savo pasiūlymus motyvavo tuo, kad Petrauskas vis vien būsiąs pakviestas į Imperatoriaus teatrus, kad vis vien su juo būsianti pasirašyta sutartis ir be debiuto. Petrauskas ūmai susivokė dėl šių „patarimų" esmės ir juos atmetė. Pasirašyti sutartį po debiuto ir be debiuto – didelis skirtumas. Be debiuto jis galėjo būti priimtas tik antros ar trečios eilės partijoms dainuoti. O pavykęs debiutas galėjo Petrauską pastatyti į visai kitokią padėtį. Maskvoje Petrauskas pajuto aiškios tendencijos neduoti jam debiuto. Kad šis nujautimas nebuvo klaidingas, parodo keletas vėliau įvykusių faktų, nežymių, bet šiuo atsitikimu labai reikšmingų. Kuriam laikui praslinkus, pasišaukia Petrauską Sergej Trofimovič Obuchov, Imperatoriaus teatrų Maskvos kontoros viršininkas. Jis Petrauskui pranešė, kad kalbėjęs jo reikalu su Teliakovskiu ir kad Teliakovskis pats žadėjęs atvykti jo dainos pasiklausyti. Po šitokio Obuchovo pareiškimo Petrausko santykiai su Maskvos teatralais kiek pasikeitė į gerąją pusę. Jei jau pats Teliakovskis atvažiuos klausyti, reiškia, tenka nusileisti... Reikia čia prisiminti Teliakovskio organizatorinius gabumus ir jo santykius su Maskvos kontora. Teliakovskis turėjo ypatingai gerą uoslę talentams medžioti. Būdavo, iškasa jis provincijoj ar šiaip kur jauną talentą ir išveda jį, nežiūrint „teatralinės opozicijos", į pirmąsias eiles. Taip darydamas Teliakovskis neklysdavo. Nė vienas šitaip proteguotas aktorius jo neapvylė, – visi išėjo į pirmaeilius kūrėjus.

Tuo tarpu maskviškė kontora visuomet pasižymėdavo ypatingu biurokratizmu, konservatizmu ir buvo garsi savo „užkulisinėmis" intrigomis. Kiek, pavyzdžiui, maskviškė kontora kenkė Šaliapinui, trukdydama jam pasireikšti, kiek buvo skandalų dėl jos biurokratizmo, netakto ir intrigų! Ir tik nepaprastas Teliakovskio taktiškumas, jo mokėjimas sugyventi su aktoriais ir juos suprasti grąžindavo išbėgiojusias ar bebėgančias iš teatro geriausias jėgas. Įprasta maskviškei Imperatoriaus teatrų kontorai istorija pasikartojo ir Petrausko reikalu. Teko Teliakovskui parodyti daug takto ir sumanumo likviduojant susidariusią nemalonią padėtį. Kai Maskvos teatrai neleido Petrauskui debiutuoti, Teliakovskis negalėjo jų įžeisti debiutą skirdamas. Negalėjo jis ir leisti Maskvos biurokratams Petrauską slopinti, nes jis juo tikėjo, – „užuodė" jame talentą. Teliakovskis atvyko į Maskvą. Petrauskas gavo dainuoti Didžiajame teatre su orkestru, Teliakovskiui klausant, arijas iš operų „Romeo ir Julija" ir „Faustas". Po šio dainavimo ir Maskvos teatralai sutiko su Teliakovskio nuomone, kad Petrauskui reikia duoti debiutą. Viešas debiutas buvo paskirtas 1911 metų penktą gavėnios savaitę, trečiadienį, operoje „Romeo ir Julija". Debiutuodamas Petrauskas dar neturėjo vaidybinio patyrimo, – laikėsi daugiausia prof. Gabelio patarimų. Petrauskas, bevaidindamas Romeo, pats įeidavo į ekstazę, pats gyveno tais jausmais, kuriuos turėjo vaizduoti, kuriais turėjo gyventi Romeo, ir šitokia „pergyvenimų vaidyba" sugebėjo sujaudinti Maskvos publiką, gausiai susirinkusią į debiutą. Malonus Petrausko balsas, įjausmintas, muzikalus dainavimas ir „pergyvenimų vaidyba" – tokie buvo tie elementai, kurie sudarė debiutanto Petrausko „pasisekimą" publikoje. Julijos partiją debiuto spektakly dainavo garsi tuo laiku Maskvoje artistė Dobrovolskaja. Pasibaigus paskutiniam veiksmui salėje pasipylė gausūs aplodismentai. Petrausko „geradariai", kurie seniau jam buvo patarę atsisakyti nuo debiuto ir kurie dabar buvo įsitikinę, jog Dobrovolskaja turėjo pasisekimo, jog aplodismentai pylėsi jos adresu, stūmė vieną Petrauską į sceną „kloniotis". Sumetimas buvo aiškus: publika, plojusi Dobrovolska-

jai, pamačiusi vieną Petrauską scenoje, demonstratyviškai nutils arba pasijuoks. „Geradarių" stumiamas, drebėdamas išlindo Petrauskas į sceną, ir publika pasitiko jį... ovacijomis!

Maskvos spauda, kritika Petrausko debiutą pasitiko nepalankiai. Vieni laikraščiai kalbėjo gana neaiškiais posmais, kiti atvirai be ceremonijų smerkė. Vienas, pavyzdžiui, Maskvos laikraštis įdėjo straipsnelį, pavadintą „Nenusisekęs debiutas". Nors ir tame straipsny buvo pasakyta, kad Petrauskas turi gražų balsą, gana gražiai dainuoja, kad jo „nuoširdumas paperka" (iskrennostj podkupajet!). Tik berods vienas Maskvos įtakingas dienraštis „Russkoje slovo" Petrausko debiutą aiškiai ir nuoširdžiai pagyrė. Kodėl kiti Maskvos laikraščiai taip abejingai bei neigiamai atsiliepė apie debiutą, rodos, nesunku būtų rasti priežasčių. Jos nemaža turėjo bendra su ta atmosfera, kuri pasitiko Petrauską Maskvos teatre. Atrodo, tiksliau bus jų neminėjus...

Po debiuto Petrauskas buvo pakviestas pasirašyti sutartį – stoti į Imperatoriaus operą. Buvo paskirtas į Peterburgą, į Marijos teatrą – ten jau turėjo pažįstamų, tenai, reikalui esant ir prof. Gabelį, ir Teliakovskį lengviau buvo prisišaukti, į tą teatrą jis ir prašėsi.

Įstojus į Marijos teatrą, Petrauskui nebeteko ir konservatorijos baigti. Faktiškai ir formališkai ją būtų galėjęs baigti, bet sukliudė nelauktos aplinkybės. Teatro direktorius uždraudė Petrauskui dalyvauti viešuose kvotimuose, nes tai teatrui būtų labai nepatogu. Geriausiame operos teatre vaidina pirmas roles – ir čia kvotimus laikys! Dėl šitokios padėties susirūpinusį Petrauską nuramino jo mylimas prof. Gabelis. „Svarbu, kad būtum geras artistas, – kalbėjo senukas, – o laisvo menininko titulą mes ateity suteiksim". Profesoriaus auklėtojo palaimintas, lengva širdimi atsisveikino su savo Alma Mater ir nuėjo kurti.

Nesudėtingas, paprastas buvo Petrausko gyvenimas konservatorijos metais. Ir pats mokslas buvo daugiau natūralinių, įgimtų Petrausko jėgų žadinimas. Todėl ir jo vėlybesnioji kūryba buvo *kūryba iš nieko.*

DAINŲ DAINORĖLIS

Ein herz voll liebe dringt in alle wesen
Ein herz voll eifer strebt in jede höhe
Und heilig nüchtern hebt der taglauf an.
Stefan George

Devyneri metai, kuriuos praleido Petrauskas, besidarbuodamas Marijos teatre, nebuvo gausūs kuriais nors įvykiais, kurie būtų reikšmingai atsiliepę į jo charakterį ir gyvenimo kelią. Šio laikotarpio jo gyvenimo chronologija tokia pat nesudėtinga, kaip ir ligi šiol.

1911 metų pavasarį jis pasirašė sutartį su Imperatoriaus teatrų direkcija vieneriems metams, tariant, mėginimo sezonui. Šitokia tvarka buvo priimami į Imperatoriaus teatrus visi naujokai. Teliakovskis, pasirašydamas sutartį, pasiūlė *tiktai* šimtą rub. mėnesiui. Teliakovskis tuo pabrėžė, jog direkcijai atrodo pasiūlytasis atlyginimas per mažas. Bet jau tokia tvarka naujokams. O Kipras pasitikėjo Teliakovskiu – ir neklydo. Pasirašydamas sutartį, Petrauskas taip pat pastebėjo, jog jei jis pasirodysiąs ateity vertas, tai direkcija jo neužmiršianti. Teliakovskiui tokio priminimo nė nereikėjo: jis pažinojo savo aktorius ir mokėjo juos vertinti. Petrauskas, pasirašęs sutartį, praleidęs linksmas vasaros atostogas Lietuvoj, 1911 metų rudenį buvo paskirtas vaidinti operoje „Rigoletto" Hercogo partiją. Ši Verdi opera yra tipiška vadinamoji „italų opera", kuriai davė pradžią neapolietis Scarlatti. Tai yra tipiška *melodingoji* opera. Hercogo charakteris

šioje operoje neplėtojamas dramatiniu veiksmu; jis, pseudoklasikų būdu duodamas jau gatavas, aktoriui tenka fiksuoti tik atskirus to lengvo charakterio momentus. Todėl vaidybiniu atžvilgiu šios rolės interpretacija Kiprui Petrauskui didelių sunkenybių nesudarė. Viskas šioje partijoj remiasi daina, melodingumu, *bel canto*. Į šią partijos pusę Petrauskui ir teko atkreipti visą dėmesį ir pasiruošimo rūpestį. „Rigoletto" Marijos teatre tada ėjo geru „sąstatu". Džildos partiją dainavo tobulas koloratūros sopranas Lipkovskaja, Rigoletto partiją – galingas baritonas Baklanovas, – dvi garsenybės. Suprantama, jog naujokui šitokioj „kompanijoj" gali pasidaryti ne visai jauku. Nejauku buvo ir Petrauskui. Vos išėjo spektaklio metu į sceną, vos pradėjo dainuot pirmąją baladę, kaip pajuto, kad kažkas negera daros. Norėdamas baladę ko geriausia sudainuoti, jis išsitiesė „patogia" dainininkui poza: tvirtai atsistojo ant dešiniosios kojos, o kairiąja šiaip lengvai lengvai atsirėmė. Vos tik ėmė dainuot, kaip pajuto, kad kairioji koja šokinėja, nelyginant į elektros srovę patekusi. Susigriebė gelbėtis: tvirtai atsistojo ant kairiosios kojos ir dešiniąja atsirėmė; ir vėl tas pat: dešinioji koja kratosi, šokinėja. Kojos – nebesuvaldomos. Iš keblios padėties Petrauskas išsigelbėjo smarkiai pradėjęs vaikščioti po sceną, kad kojos negautų progos tuščiai šokinėti. Besirūpindamas „kinkų drebėjimo" reikalu, Petrauskas įsivėlė į antrą, dar aršesnę nelaimę. Jam besinervinant ėmė ir atsiklijavo vienas ūsas ir pradėjo kutenti nosį. Taip kutenti, jog net dainuoti nebegalima, – reikia čiaudėti. Publika, pastebėjusi „tragišką" artisto padėtį, ima palengva juoktis. Petrauskas, pajutęs publikos juoką, ūmai nusprendžia gelbėtis – nusigręžia nuo publikos ir nuplėšia abu ūsus. Kai atsigręžė į publiką – buvo jau 10 metų jaunesnis. Per salę nuriedėjo juoko banga. Aktoriui, žinoma, dar liūdniau pasidarė. Gresia jam aiškaus fiasco perspektyvos. Fiasco nujautimas grąžina Petrauskui sąmonę ir jėgas. Įvyksta kažkokia metamorfozė. Ūmai pajunta raumenyse kažkokį pajėgų susikoncentravimą. Įtempia valią ir pasiryžta žūtbūt nepasiduoti. Tuoj praeina visas „kinkų drebėjimas", ir nusiminimas, pasilieka galinga daina.

Visumoj, žinoma, negalima pasakyti, kad šis pirmas spektaklis Petrauskui būtų pavykęs. Tačiau ir nepavykusiu spektakliu taip pat negalima pavadinti. Taip, bendrai imant, spektaklį vertino ir Peterburgo kritika. Rodos, net Liadovas kritikos straipsnely pastebėjo, jog publika neužtarnautai kreipė per maža dėmesio į šį nepaprastą artistą. Tą patį sezoną opera „Rigoletto" ėjo daug kartų tuo pačiu aktorių sąstatu, – toliau Petrausko reikalai buvo nepalyginti geresni. Kad Petrauskas veikiai ėmė žengti pirmyn, liudija visa eilė objektyvinių faktų. Pavyzdžiui, bevaidinant „Rigoletto" trečią kartą, atėjo pasiklausyti pats Teliakovskis ir Imperatoriaus teatrų Peterburgo kontoros viršininkas Krupenskis. Spektakliui pasibaigus, jie abu pareiškė Petrauskui esą labai patenkinti. O antrakto metu Krupenskis atėjo į užkulisį ir „ėmė daryti tvarką", bardamas spektaklio vadovus:

– Iš kur jūs tik ištraukėt tokį kostiumą Petrauskui? Aš jo nė matęs nesu. Žmogus gražiai dainuoja, o jūs norite jį pražudyti!

Iš tikrųjų Petrausko Hercogo kostiumas buvo nepavydėtinas: kažkoks nušutęs, pasišiaušęs. Tokiu kostiumu pasipuošęs negali imponuoti. Ir Krupenskis tučtuojau autoritetiškai įsakė atnešti Petrauskui visus kostiumus, pasiūtus specifiškai Smirnovui. Tai buvo tik laikina priemonė. Nes Krupenskis čia pat davė įsakymą pasiūti specialius kostiumus ir Petrauskui. Jei jau teatro kontora siūdina specialinius kostiumus – geras ženklas. Ir tikrai, kelioms dienoms praslinkus, Petrauskas buvo pašauktas į teatro kontorą, kur jam buvo pasiūlyta pasirašyti naują sutartį. Teatro direkcija esanti įsitikinusi, jog Petrauskui per maža atlyginimo ji davusi, ir nuo šios dienos Petrauskas gausiąs dvigubą atlyginimą – po du šimtu rublių mėnesiui.

Taip prasidėjo darbas Marijos teatre.

Santykiai su teatro kolegomis buvo „normalūs". Tai yra santykiai buvo tokie, kokie paprastai esti naujokui aktoriui patekus į vyresniųjų tarpą. Pradžioje „žvilgsniai iš aukšto", tam tikro „atstumo" palaikymas ir t.t. Ilgainiui vėsioji atmosfera ima įšilti, atsiranda nuoširdžių prietelių, kurie ne tik nesistengia Pet-

rausko nustelbti, bet jam dar padeda, palaikydami jo dvasią pagyrimais ir praktiškais patarimais.

1911–1912 metų sezone Kipras dainavo, be „Rigoletto", dar dviejose operose. Verdi operoje „Traviata" ir Danilevskos operoje „Prizraki" – „Šmėklos". „Traviata" yra „Rigoletto" muzikalinė sesuo. Tas pats neapoliškas melodiškumas, ta pati charakterių inercija. Ir čia, dainuodamas Alfredo partiją, Petrauskas gavo reikštis tik *bel canto* srity. Petrausko pasireiškimą šiose partijose ir kritika, ir teatro direkcija aukštai įvertino. Visai kitokio pobūdžio turėjo Petrausko dalyvavimas Danilevskos operoje. Pati opera „Šmėklos", kurią sudaro vos du paveikslai, menkai tesulipdyta. Visas jos nuopelnas, kad ji duoda medžiagos, gana patogios balsui. Petrauskui šioje operoje teko atlikti nedidelę jauno liceisto partiją. Kadangi Petrauskas neturėjo progos šioje operoje plačiau pasireikšti daina, tad daugiau dėmesio atkreipė į vaidybą. Ir čia jis ėjo „pergyvenimų vaidybos" keliu. Realiajame gyvenime jam buvo tekę prisižiūrėti liceistų. Jie įsidėmėjo, kaip liceistai vaikšto, kaip jie kalba, kokius specifinius mostus vartoja ir t.t. Spektakliui pasidirbdino Petrauskas „mundierių" aukšta apikakle, apsitempė siauromis kelnėmis, apsimovė baltomis pirštinaitėmis ir sunaudojo visus specifinius liceistų elgesio pažymius, kurių jis išmoko realiajame gyvenime. Visa tai jis sunaudojo sceniškajam vaizdui, atitinkamus gyvenimiškus davinius kūrybiškai stilizuodamas bei į menišką vienumą sukomponuodamas. Petrausko liceistas išėjo ir realus, ir tikslus. Net Teliakovskis neiškentė nepastebėjęs Petrauskui, jog jis savo mažą rolę atliko labai gražiai. Visą 1911–1912 metų sezoną Petrauskas vertėsi šiomis trimis operomis. Sezono pabaigoj teatro direkcija pasiūlė Petrauskui pasirašyti sutartį jau ištisiems trejiems metams: mėginimo metai Petrauskui pasibaigė labai laimingai. Ir sąlygos dabar pasiūlytos jau visai kitokios: pirmaisiais sutarties metais Petrauskas gausiąs mėnesiu 300 rublių, antraisiais – 400 rub. ir trečiaisiais – 450 rublių. Pasirašius šitokią sutartį, Petrauskui atostogos Lietuvoje buvo dar linksmesnės...

1912–1913 metų sezoną Petrauskas turėjo pradėti dalyvaudamas Rossini operoje „Sevilijos kirpėjas", grafo Almavivos partijoje. Prasidėjus repeticijoms, Peterburgo policija suruošė Petrauskui siurprizą. „Ochrankos" viršininkas pulkininkas Gerardi pranešė Imperatoriaus teatrų kontorai, jog Kipro Petrausko tarnyba šiuose teatruose yra negeistina, nes jis esą dalyvavęs 1905 metų sukilimuose Lietuvoje ir net kalėjime sėdėjęs. Teatrų kontora susirūpino: pasirašyta sutartis, reikia pradėti sezoną, o čia neleidžia taip reikalingam artistui dainuoti. Tačiau į visus kontoros pasiaiškinimus pulk. Gerardi teduodavo vieną atsakymą: Kipras Petrauskas Imperatoriaus teatrų scenoje dalyvauti negali. Teatrų kontora taip nė negalėjo „ochrankos" perkalbėti. Tada kontoros viršininkas Krupenskis siunčia Petrauską patį pasikalbėti su pulk. Gerardi. Pasikalbėjime Petrauskas prisipažino, jog 1905 metais tikrai buvo įsitraukęs į revoliucinį judėjimą, bet dabar esą norįs tik darbuotis menui ir nieko daugiau žinoti nenorįs. Senas vilkas Gerardi, „maloniai" šypsodamas, išklausė Petrausko prisipažinimų ir pasiūlė pasirašyti raštą, kuriuo šis atsižadėtų visų savo jaunatvės politinių „griekų".

Petrauskas atsidūrė labai keblioj padėty. Pasirašyti tokį raštą, atsižadėti gražių jaunatvės dienų, nors dabar politika jam neberūpi, „deržimordai" verčiant išsižadėti kitados tokių brangių idealų, – vis dėlto per daug negarbingas darbas. Rašto nepasirašyti – vadinasi, atsižadėti artisto kūrybinio kelio, vėl paskęsti nežinioje. Ir Petrauskas šitokio negarbingo rašto nepasirašė. Oficiališkai jis buvo laikomas Marijos teatro artistu. Teatro direkcija ir draugai jam duodavo galėjimo dalyvauti repeticijose, – dienos metu policija į teatrą nesilankydavo. Bet vakare policija ateina į teatrą ir išvaro Petrauską, – ne tik iš scenos, bet ir iš teatro. Šitokia padėtis traukėsi trejetą mėnesių. Praėjo „Sevilijos kirpėjo" premjera, – Petrauskas negalėjo dainuoti. Šios operos premjeroje ir tolesniuose spektakliuose grafo Almavivos partiją Petrausko vietoje dainavo Rostovskis. Šis artistas buvo žymiai vyresnis už Petrauską; jau 1903 m. Marijos teatro metraščiuose jis žymimas vyresniųjų artistų tarpe. Rostovskiui jau-

no grafo Almavivos partija nevyko, pati opera žymiai dėl to nustojo savo gražumo, publika jos nemėgo. Šitaip apsivertę dalykai privertė ir teatro direkciją uoliau susirūpinti situaciją gelbėti, – grąžinti Petrauską į teatrą. Teliakovskis ir Krupenskis energingai panaudojo šiuo tikslu savo plačius ryšius ir pažintis. Į bylą buvo įtrauktas žymus poetas didysis kniazius Konstantinas Romanovas ir kniazienė Anna Pavlovna. Jiedu kaip tik sudarė Petrauskui protekciją – laidavo „ochrankai", jog Petrauskas ateity „gerai elgsis", tokiu būdu pasiimdami atsakomybę už Petrausko būsimuosius darbus. Po šitokios intervencijos Petrauskas ir oficiališkai, ir faktiškai buvo paliktas Marijos teatre.

1912–1913 metų sezono darbą Petrauskas pradėjo „Sevilijos kirpėju". Dalyvauti šioje operoje, palyginant su pereitojo sezono operomis, Petrauskui buvo žymiai sunkiau. Pati opera (ypač Almavivos partija) yra žymiai sudėtingesnė. Nors Rossini ir buvo Neapolio mokyklos – „melodingosios operos – tradicijų saugotojas, tačiau jis, palyginant su Verdi („Traviata" ir „Rigoletto"), įnešė daugiau dinaminio elemento. Žinia, toje operoj grafas Almaviva donžuaniškais tikslais apsimeta esąs girtas. Aktorius turi vaidinti (tiksliau: „nuduoti" – apsimesti) ir Almavivą meilužį, ir Almavivą – apsimetusį girtu. Uždavinys aktoriui sunkus, reikalaująs iš aktoriaus ir patyrimo, ir tam tikro maestriškumo laipsnio. Šis uždavinys Petrauskui juo labiau pasunkėjo, kad šioje operoj jis pirmą kartą susidūrė su Šaliapinu, dainavusiu Don Bazilijo partiją. Aktoriai, ypač jaunesnieji, kuriems teko dalyvauti viename spektakly su Šaliapinu, labai gerai žino, kaip kūnas pagaugais nueina, kai su šiuo teatro milžinu scenoje susitinki. Neišvengė šiurpulingo virpėjimo ir Petrauskas. Marijos teatro režisierius I. V. Tartakovas, pastebėjęs Petrausko „tremą", ramino jį kaip mokėdamas. „Nesinervink ir vaidink kaip visuomet", – patarė jie. Tačiau šitoks patarimas vargu būtų davęs reikalingų vaisių, jei ne tas tonas, kurį iš karto paėmė Šaliapinas santykiuose su Petrausku. Santykiai prasidėjo Šaliapino „pamokslu". Šaliapinas davė Petrauskui keletą išmintingų patarimų, kaip reikia vaidinti antrame operos akte grafą Almavivą,

apsimetusį girtu. Ir pamatęs, jog Petrauskas sumaniai, tiksliai ir veikiai sunaudoja jo patarimus sceniško vaizdo patobulinimui, Šaliapinas ėmė kreipti daugiau dėmesio į jį.

– Kiek jums metų? – paklausė Šaliapinas Petrauską, pasibaigus repeticijai, ir, išgirdęs atsakymą, jog Petrauskui sukako 23 metai, pridūrė: – Labai malonu, kad jūs dar jaunas, nes ir aš ilgą laiką buvau labai plonas ir visuomet su trumpom kelnėm vaikščiojau...

Nuo to laiko ir šitokiu tonu prasidėjo Petrausko kukliai širdingi santykiai su Šaliapinu. Ir „Sevilijos kirpėjyje" toliau Marijos teatre niekas kitas Almavivos partijos su Šaliapinu nebedainavo, – tik Petrauskas. Berods ir iš viso, kol Petrauskas buvo Rusijoje, šios partijos Marijos teatre nebedainavo niekas kitas.

„Sevilijos kirpėjo" generalinė repeticija buvo reikšminga Petrauskui ir kitu atžvilgiu. Repeticijos metu vyriausias kapelmeisteris Napravnikas, tas Marijos teatro Seneca, sėdėjo salėje su „Klavierauszugu" ir klausėsi. Tenka atsiminti, jog Napravnikas priešinosi Kipro Petrausko įstojimui į Marijos teatrą, Napravnikui tada atrodė, jog Petrausko balsas, nors ir gražus, tačiau yra per silpnas ir pražus didžiuliuose teatro rūmuose. Repeticijos pertraukos metu Napravnikas priėjo prie Petrausko ir pareiškė:

– Jūs man atleiskit, kad aš abejojau dėl jūsų balso ir maniau, jog jis pražus mūsų didžiuliame teatre. Jūsų balsas gražus ir gerai skamba, ir aš su dideliu pasitenkinimu imu savo senuosius žodžius atgal ir nuoširdžiai linkiu jums pasisekimo.

Tokiu būdu pavyko Petrauskui ir pedantišką Napravniko širdį sušildyti. Nuo šio laiko ir Napravniko santykiai su Petrausku rados visai širdingi, – Napravnikas reiškė jam aiškaus palankumo. Net Teatro vadovybės posėdžiuose, kur buvo dalinamos rolės, ateinančiai savaitei nustatomas repertuaras, – Napravnikas dažniausia mini Petrausko vardą. Šis Napravniko palankumas neatvėso ir vėlybesniais laikais. Marijos teatre ėjo Napravniko kompozicijos opera „Francesca-da-Rimini". Šioje operoje yra dramatinio tenoro didelė atsakominga partija – ka-

rio Paolo. Šią rolę paprastai dainuodavo garsusis „vagneristas" Jeršovas, ir jį dubliuodavo Rostovskij. Tačiau Napravnikas ilgainiui Paolo partiją atima iš Jeršovo ir atiduoda dainuoti Petrauskui – lyriniam tenorui! Senis Napravnikas (gimė jis 1839 metais!) daugiau kaip 50 metų praleidęs prie dirigento pulto (dirigentu įstojo 1863 m.!), šitaip pakeisdamas savo geriausios operos vyriausiąjį dainininką, žinojo, ką jis daro. Jis žinojo: jei vietoj Jeršovo dainuos Petrauskas – opera tik laimės!

1912–1913 metų sezone Petrauskui teko dainuoti Pinkertono partiją Puccini operoje „Madame Butterfly". Ir šią partiją aštuonerius metus Petrauskas Marijos teatre dainavo vienas. Tik retkarčiais pavaduodavo jį Vitingas. Šioje operoje Petrauskas gavo pasirodyti naujoje šviesoje. Šios operos libretinė medžiaga yra kažkaip ypatingai internacionališka. „Madame Butterfly" vaizduoja japonų gyvenimą; operą parašė italas, gimęs Austrijos sostinėje Vienoje. Operos libretto parašytas pasekant viena anglų komedija, kuri buvo parašyta imituojant amerikonišką dramą. Pagaliau operos „Madame Butterfly" siužetas iš esmės yra tas pat, kaip ir Pierre Loti gražiojo romano „Madame Chrysanthème".

Puccini operos susyja su italų „veristų" srove, Mascagni ir Leoncavallo atstovaujama. Jų operos yra daugiau muzikalinės dramos. Jie stengiasi, kad ir libretto būtų „teisingesnis" – daugiau atitiktų tikrovę. Jie inscenizuoja įvairias sentimentalines istorijas, dažniausia pasemtas iš knygų. Taikydami jas muzikai, paprastai sumaigo psichologinį literatūros veikalo interesą, sunaikina meniškąjį dalyko išsirutulojimą, sunaikina visa tai, kas galėtų sudaryti, kaip sako Lucien Solvay, „leur charme originel" – jų pirminį aromatą. Kompozitoriai palieka tik pagrindines veikalo linijas, dramatinius „karkasus", tokius epizodus, kurie galėtų sudaryti „muzikalines situacijas". Šitoks kompozitorių elgesys su literatūros kūriniu ne tik neduoda proklamuojamojo verizmo, bet dar labiau atitolina nuo jo operą. Lygiai tokia padėtis yra operoj „Madame Butterfly". Pati Butterfly apibrėžta dar kiek tiksliau – duota visa eilė gražių, jaudinančių

scenų. Užtat Pinkertono asmeniui apibrėžti beveik jokios medžiagos. Pinkertonas būtų galvijiškai brutalus, jei jis nebūtų toks bespalviškas. Jei jo esmė būtų „bespalviškumas", tada nepateisinami jo žygiai. Ir reikia būti dideliam artistui, kad iš Pinkertono partijos būtų galima padaryti raiškesnį vaizdą. Petrauskas sukūrė Pinkertoną savotišką: išlygino visas Puccini teksto negeroves ir sukūrė raiškų jūros karininką individą, patekusį į dramatinę situaciją, akcentuodamas emocionalinius šios partijos elementus. Tiesa, gal Petrausko Pinkertonas neturėjo daug specifinių anglosaksų padermės charakterio ypatybių, bet tos ypatybės čia nė nesvarbu. Nesvarbu, ar Pinkertonas bus nudažytas anglosaksų spalvomis, ar lotynų, ar slavų. Jo idėja yra tarptautinė, ir aktoriui, jį vaidinančiam, leistina pasireikšti individualine kūryba – nudažyti Pinkertoną tokiomis varsomis, kurios aktoriui yra tinkamiausios. Petrausko Pinkertone jau buvo galima pastebėti tuos jo kūrybos savumus, kuriuos jis vėliau taip gražiai išaugino Lohengrine.

Kalbamąjį sezoną Petrauskui teko dalyvauti ir savo debiuto operoje „Romeo ir Julija": susirgo Sobinovas, kuris paprastai dainuodavo Romeo partiją, ir Petrauskas gavo Sobinovą pavaduoti.

Charles Gounod, vidutinio kalibro operos „Romeo ir Julija" kompozitorius, su Shakespeare'o tekstu pasielgė gana laisvai: sunaikino nemaža to veikalo poetinių grožybių. Nors ir po netikslios Gounod'o operacijos (kaltas čia gal net ne Gounod, kalti asmens, pagaminę jam libretto), operoje vis dar liko pakankamai gražios medžiagos pasireikšti Romeo charakteriui. Petrauskui Romeo – viena iš tinkamiausių partijų. Čia jis turi progos pasireikšti ir balso pilnumu, ir vaidybiniu atžvilgiu. Romeo partija – dėkingiausia medžiaga Petrausko „pergyvenimų vaidybai". Petrausko Romeo – šekspyriška meilės apoteozė su jos neapsakoma palaima, su jos jauna beprotybe, su jos kančiomis, su jos pavojais ir džiaugsmais. Visas Romeo charakterio „skyles", kurias paliko savo operoje Gounod, Petrauskas papildė savo ekstaziška vaidyba ir įkvėptu dainavimu. Romeo charakte-

ris Petrausko asmeny išaugo tikslus, galingas, – išlaikyta meniška vienuma. Italų XVI amžiaus jaunuolio formoje buvo atvaizduota nemirštama žmonijos tragedija, šį kartą Sobinovas susilaukė Petrausko asmeny net šiai pamėgtajai savo rolei vertingo ir pavojingo konkurento, kurio ligi šiol neturėjo. Romeo partijos interpretacijoj Petrauskas pasirodė jau subrendęs menininkas. Jo grimas, jo atrodymas, jo mimikos ir mostų kalba – visa atrodė tikslu, gerai apgalvota, giliais pergyvenimais pagrįsta. Jo itin muzikalus dainavimas, sutvirtėjęs balsas susilaukė vertingo pripažinimo ir spektaklio publikos, ir kritikos, kuri pripažino didelę Petrausko padarytą pažangą. Po spektaklio „Romeo ir Julija" teatro direkciją ėmė sąžinė graužti. Ji pasiūlė Petrauskui panaikinti senąją sutartį ir rašyti naują, fiksuojant atlyginimą po 100 rublių daugiau mėnesiui. Pagal naująją sutartį, pasirašyta trejiems metams, Petrauskas pirmaisiais sutarties metais turėjo gauti atlyginimo 400 rublių per mėnesį, antraisias – 500 rub. ir trečiaisiais – 550 rublių. Šitokio laimėjimo akivaizdoje Petrausko atostogos, praleistos Lietuvoje, buvo džiaugsmingos.

1913–1914 metų sezone Petrauskui tenka dainuoti ir senosiose operose (tarpe jų ir operoj „Romeo ir Julija"), ir dalyvauti keliose naujose. Pirmoji iš šių naujų operų buvo Massenet opera „Verteris", kurios libretto pagamintas pasekant garsiuoju Goethe's romanu. Šios operos dramatinė esmė primena „Romeo ir Julijos" koncepciją: ta pati nelaimingos meilės istorija. Massenet opera parašyta, tariant, „pour troubler les âmes et fondre les coeurs" – drumsti sieloms ir tirpyti širdims, įsimylėjusių, žinoma. Massenet „Verteris" – sentimentalizmo ir romantiškos aistros poema. Jos sentimentalizmas dvelkia vokiečių biurgerių inercija, tačiau pilnai atitinka siužeto charakterius ir pagrindinius epochos savumus. Suprantama, jog Verterio meilės reikalams labai toli ligi tos aukštybės, ligi tos ekspresijos, kuri yra tokia raiški Romeo partijoje. Vaidybiniu atžvilgiu Verterio partija reikalauja iš aktoriaus mažiau jėgų ir mažesnio įtempimo negu Romeo, nes Verteris, palyginant su Romeo, kur kas siauresnis, paprastesnis ir „mizernesnis" subjektas negu Romeo.

Šiek tiek lyrikos, šiek tiek išglebusio sentimentalizmo, šiek tiek romantiško kvailumo ir gerokai naivumo – ir visas Verteris. Vaidybiniu atžvilgiu Verterį Petrauskui, sėkmingai nugalėjusiam Romeo, nebuvo sunku sudoroti. Massenet opera muzikos atžvilgiu Petrauskui buvo įdomesnė negu vaidybiniu. Massenet, kūręs žymioje Wagnerio ir Meyerbeerio įtakoj, yra žinomas kaip kūrėjas veikalų, vadinamų „demicaractère". Massenet operos kaip tik tuo yra įdomios, kad jose ir dramatinis veiksmas nuosakiai plėtojasi, ir aktorių partijos visuomet yra dainuojamos. Nes jose ir rečitatyvai nėra paprasti, – jie yra *melodingi* rečitatyvai. Massenet operos yra daugiau muzikalinės dramos ir, žinoma, kur kas daugiau negu išgarsintųjų „veristų". Čia ir muzika, ir dramatinis veiksmas sudaro beveik tikslią organišką vienumą. Todėl ir opera „Verteris", nežiūrint jos dramatinės koncepcijos menkumo, duoda aktoriui dainininkui dėkingos medžiagos. Petrauskui įpratus į vaidybą, paremtą pergyvenimais ir muzika, Verterio partija buvo viena iš lengviausių. Todėl netenka nė beminėti, jog Petrauskas šioje partijoje pasiekė aukšto maestriškumo laipsnio.

Antra Petrauskui nauja opera šiame sezone buvo Puccini „Bohema". Šioj operoj Petrauskas dainavo vienas, kol jis buvo Rusijoj. Berods tik vieną kartą jį pavadavo šioje operoje Smirnovas ir vieną kartą – Pozemkovskis.

Operą „Bohema" Puccini parašė konkuruodamas su Leoncavallo, panaudojęs Henri Murger'o romaną „Vie de Bohème". Šio romano tema rašė operą ir Leoncavallo, tik Puccini jį nukonkuravo. Silpnas Murger'o romanas negalėjo duoti tikslios medžiagos ir operai. Murger'o herojai – tos „besmegenės grakščios lėlės" – nieko nenustojo, pasak Solvay, perkeltos „į romansų" plotmę. Puccini buvo geras teatralas, mokėjo sudaryti „įdomias situacijas" ir jas sunaudoti sceniškam vaizdingumui. Tad jo opera net dramatiniu (ir literatūriniu!) atžvilgiu dažnai yra įdomesnė negu pats Murger'o romanas. Puccini opera gal būtų buvusi dar įdomesnė, jei jis nebūtų taip gerai pažinęs savo publikos skonio ir nebūtų taip stengęsis jam pataikauti. O publikos

simpatijai patraukti jis mokėdavo panaudoti net visai storžieviškas priemones. Šitokių priemonių nemaža yra likę ir operoj „Bohema". Tad ir šitoje operoje aktoriui kartais tenka kovoti... su kompozitorium. Kipro Petrausko interpretacijoje vyriausias operos „Bohema" herojus, poetas Rudolfas, ne visai atitinka Puccini sumanymą, tačiau kompozitorius už tokią interpretaciją turėtų būti aktoriui tik dėkingas. Nes Petrauskas banalų, bespalvį Puccini herojų įturtino giliais pergyvenimais; Puccini herojaus paviršutiniškumas Petrausko rankose visai ištirpo. Petrausko Rudolfas – nebe vėjavaikis Paryžiaus Lotynų kvartalo poetas nenusisekėlis, bet gilus žmogus, galįs ir svaigulingai džiaugtis, ir giliai, grakščiai, jausmingai mylėti. Rudolfo asmens pagilinimui Petrauskas sumaniai panaudojo ir šiuo atžvilgiu labai dėkingą, lengvai pasiduodančią dramatiškai scenos interpretacijai Puccini muziką. Rudolfo partija – svarbus žygis Petrausko meniškoje evoliucijoje.

Kita šio sezono Petrauskui nauja Kazačenkos opera „Pan Sotnik" davė aktoriui mažiau „žaliosios medžiagos" ir vokaliniu, ir dramatiniu atžvilgiu. Tačiau ir šioje gana silpnoje operoje Petrauskas, dainuodamas Petro partiją, sugebėjo blykstelėti naujais savo talento ypatumais. Parodė jis, kaip gražiai moka atjungti lyrikos ir komikos elementus. Vėliau, kaip matysime, ir šį talento savumą Petrauskas plačiai išplėtojo.

Kad Petrauskas greitais žingsniais kūryboje žengė pirmyn, liudija eilė objektingų faktų. Pavyzdžiui, pradedant 1914 metais, Petrauskas buvo siuntinėjamas gastrolėms į Maskvą, į tą pačią, kuri taip nepalankiai priėmė Petrauską debiutantą, kuri dabar entuziastiškai sutiko Petrauską gastrolierių. Peterburgas Petrausko gastrolėmis atsilygindavo Maskvai už Sobinovo ir Smirnovo gastroles, kurie, būdami prisiekę maskviškiai, į Peterburgą atvažiuodavo tik į svečius. Peterburge kritika Petrauską jau pripažino visu frontu, jis čia jau įgijo „jauno premjero" vardą. Peterburge konkurentų Petrauskas kaip ir neturėjo: Sobinovas ir Smirnovas atvažiuodavo, kaip sakyta, tik į svečius, o senstelėjęs Jeršovas buvo kitos kategorijos žmogus...

1914 metų vasarą – paskutinės Petrausko atostogos, praleistos Lietuvoje, – ligi 1920 metų Petrauskas Lietuvos nebematė. 1914–1915 metų sezonas eina karo šmėklos šešėlyje. Obalsis: „viskas karui" sunkiai atsiliepė ir Marijos teatro kūrybos darbe. Sumažėjo naujų pastatymų skaičius. Ir pastatymų puošnumas išblanko, ir lankytojų džiaugsmas apsiblausė. Ir vis dėlto šis sezonas buvo labai reikšmingas Petrausko kūrybinėj evoliucijoj.

Kaip žinome, prasidėjus karui, rusai ėmė reikšti pavėluotų simpatijų lenkams. Berods šitokių simpatijų akcentavimui ir buvo Marijos teatre naujai inscenizuota Moniuškos opera „Halka".

Pastatyta ji buvo Marijos teatro choro benefisui, dalyvaujant Sobinovui Jonteko partijoj. Sobinovas, keletą kartų sudainavęs šią partiją, užleido ją Smirnovui, kuris gana ilgą laiką ja vertėsi. Petrauskui net įkyrėjo belaukiant, kada jam bus duota galėjimo pasirodyti šioje partijoje. 1915 metų pavasary tokia proga įvyko.

Demonstruojant nebereikalingas rusų simpatijas lenkams, buvo suruoštas Marijos teatre vakaras naudai lenkų karo tremtinių. Šiuo tikslu buvo pastatyti „Halkos" antras ir paskutinis aktai ir „Sevilijos kirpėjo" antras ir trečias aktai. Pati imperatorienė, kaip sakoma, davė „soizvolenije" – maloniai leido Petrauskui dalyvauti to vakaro abiejose operose. Tokiu būdu vieną vakarą Petrauskui teko pasirodyti dviejose visai skirtingose partijose. „Sevilijos kirpėjo" grovas Almaviva – linksmas vėjavaikis, išvykęs į pasilinksminimo „ekspediciją" ir patekęs į abejingas avantiūristo situacijas. „Halkos" Jontekas – užguitas žmogus, „pavergtas vergas", giliai jaučiąs, skaisčiai mylįs, dėl savo vergiškos dvasios skaudžiai kenčiąs. Vieną vakarą sukurti du tiek skirtingus asmenis – uždavinys labai sunkus, ir Petrauskas jį išsprendė garbingai. Rytojaus dieną Peterburgo kritika vienu balsu tą pripažino, tą pripažino ir spektaklio publika.

„Halkos" operos Jonteko partijoje labai retai teatsitikdavo, kad artistas Marijos teatre galėtų ariją bisuoti. Ir iš viso bisavimo teise tada naudojosi tik Šaliapinas, Sobinovas ir Smirnovas, – visiems kitiems aktoriams bisuoti buvo draudžiama. Kalbamajame spektakly Petrauskui sudainavus garsiąją Jonteko

ariją „O Galina, o devčina, milaja moja" – „O Halina, o mergina, mylima mana" – publika triukšmingai ėmė reikalauti biso ir nedavė galimumo Petrauskui dainuoti partiją toliau. Petrauskas, neturėdamas teisės bisuoti, nežinojo, kaip pasielgti, o publika nerimo. Tada Teliakovskis, sėdėjęs savo ložėje, davė ranka Petrauskui ženklą – „gali bisuoti" – ir bisas pasibaigė naujomis ovacijomis. Tai buvo įžymus Petrausko moralinis laimėjimas: ir jam suteikta ta privilegija, kuria naudojosi kolegos tenorai – Smirnovas ir Sobinovas. Besibaigiant 1914–1915 metų sezonui, Teliakovskis vėl šaukia Petrauską į teatro kontorą.

„Jūs darot tokią pažangą, jog mes, norėdami teisingai atlyginti, nespėjame nė sutartis rašyti", – pareiškė šypsodamasis Teliakovskis Petrauskui ir pasiūlė rašytis naują sutartį – ketveriems metams. Einant naująja sutartimi, Petrauskas turėjo pirmaisiais metais gauti 9000 rub., antraisiais – 10 000 rub., trečiaisiais – 11 000 rub. ir ketvirtaisiais – 12 000 rublių. 1915 metų pavasarį rublis dar nebuvo nustojęs savo perkamosios galios. 1911 metų pavasarį Petrauskas gavo mėnesiui vos šimtą rublių, o 1915 metų pavasarį – jau 750 rublių. Nors ir brutališkai skamba mintis, kad aktoriaus gaunamasis atlyginimas galėtų atestuoti jo kūrybinį galėjimą, tačiau Petrausko reikaluose ši mintis nėra tokia skandališka. Nes Petrauskas niekuomet nesiprašė „pridėti" atlyginimo, niekuomet dėl jo nesiderėjo, niekas jam nedarė protekcijos. Jam atlyginimas nuolat buvo keliamas tik todėl, kad direkciją imdavo sąžinė graužti. O direkcija aktoriams atlyginimą kelti niekuomet paprastai nesiskubina. Todėl nepaprastai greitas Petrausko atlyginimo augimas gali būti objektingu paliudijimu, jog jis per tuos ketverius metus padarė milžiniškos pažangos.

1916–1917 metų sezonas ar, tiksliau, 1916 metai gausiai praturtino Petrausko repertuarą. Naujas žymus Petrausko žygis buvo dalyvavimas Gounod operoje „Faustas", pastatytoje Marijos teatre orkestro benefisui. Mefistofelio partiją atliko Šaliapinas, Fausto – Petrauskas. Daugelis net pirmaeilių dainininkų šios geriausios Gounod operos nemėgsta. Itin keikia jie Fausto

partiją. Net pats Sobinovas „autoritetingai" pareiškė: „Fausto" libretto taip sustatytas, jog iš rolės nieko negalima padaryti". Rodos, ir šis Sobinovo pareiškimas yra paremtas tokiu pat nesusipratimu, kaip ir jo sumetimai dėl Lohengrino esmės. Nes šitais sumetimais Sobinovas nelyginant patikrina Goethe's Mefistofelio žodžius: *nichts Abgeschmackters find ich auf der Welt, als einen Teufel, der verzweifelt,* – nieko neskoningesnio nėra pasaulyje, kaip nusiminęs velnias...

Teisybę pasakius, ne vieną Sobinovą Fausto idėja suklaidino. Kokia ilga eilė kompozitorių stengėsi „išplėšti" Goethe's „Fausto" esmę ir ją muzikališkai sudoroti – ir vis dėlto maža telaimėjo!

Hennebert, Gordigioni, Béancourt, Spohr, Lassen, De Pellaert, Joseph Gregor ir daugelis kitų mėgino savo jėgas, taikydami Fausto idėją muzikai, ir nieko nepasiekė. Yra žinoma, jog net Beethovenas, Mendelssohnas, Meyerbeeris, Rossini, Boieldieu ieškojo įkvėpimo Fausto medžiagoj ir projektavo!.. Zöllnerio „Faustą", nors ir statytą scenoje (pirmą kartą Münchene 1887 m., vėliau Flamanduose – net 1914 metais), nūdien tenka laikyti „likviduotu" operos istorijoje. Berliozo „Damnation de Faust" (Fausto prakeikimui) net nebuvo lemta scenoje garsėti. Kiek laimingiau vyko Boito operai „Mefistofelis", kuri iš esmės yra ne daug sceniškesnė už Berliozo kūrinį, – ir Boito opera negali būti laikoma tiksliu Fausto medžiagos sunaudojimu. Berods tik venas Gounod garbingiau pakėlė Fausto naštą.

Bet ir Gounod „Faustas" ar atitinka Goethe's dvasią, ar jame yra paliktas vokališkasis Fausto pagrindas? Goethe plačiai žinomajame savo pasikalbėjime su Eckermannu, kuris pareiškė noro, kad būtų „Faustui" pritaikyta muzika, pasakė:

– Taip, (parašys) kas nors, kaip Meyerbeeris, kuris ilgai gyveno Italijoje... Reikia, kad tai būtų vokiška prigimtis, suaugusi su Italų stiliumi... Atsiras toks, aš nė kiek neabejoju...

Deja, toks neatsirado. Ir Gounod – prancūzas, ir jo abu libretistu, Jules Barbier bei Michel Carré, ne blogesni galai, kaip ir Gounod. Jau *a priori* būtų galima spręsti, jog jų „Faustas" negali

būti nei gėtiškas Faustas, nei persunktas vokiečių dvasia. Čia ir glūdi paslaptis, kodėl „Fausto" pastatymai bei paties Fausto interpretacijos taip dažnai nevykę. Nes interpretatoriai paprastai stengiasi būti ištikimesni Goethe'i – „originalui", o ne Gounod – „reprodukcijai". Dėl tokio ištikimumo susidaro gana komiškų dalykų. Pavyzdžiui, kai „Faustą" buvo ruošiamasi statyti Paryžiaus operoje, buvo stengiamasi kiek galima tiksliau išlaikyti *couleur locale*, su „mokslišku" pedantizmu buvo nustatytos metų dienos (net valandos!), kada Faustas susitiko su Šėtonu, kada prasidėjo Fausto flirtas su Margarita ir kiek jis truko, kada ištiko Margaritos „griekas"... Dėl šitokio pedantiško natūralizmo ar, tikriau, istorizmo publika gardžiai juokėsi. Jau vien dėl to, kad Gounod muzika nieko bendro neturi su vokiečių *couleur locale*. Net Goethe pats, svajodamas apie būsimąjį „Fausto" kompozitorių, visai negalvojo, kad turėtų būti išlaikytas vokiečių *couleur locale*, – ne veltui jis minėjo italų stilių! Gounod – prancūzas *par excellence*. Jis grąžino prancūzų publikai *tikrosios* muzikos praskleistą paslaptį, kuri meyerbeerizmo triumfo gadynėje buvo tokia apsiniaukusi. Jis davė laisvą, intyminę, „besiskleidžiančią", nuoširdžiu lyrizmu nuskaidrintą melodiją. Jo melodija – tokia lanksti, tokia elastiška, tokia pasiduodanti ekspresijai, galinti būti varijuojama tiek įvairiais būdais. Muzikalinių varsų blaivumas, aiškumas ligi logiškumo, emocijų elegancija – vis tai grynai prancūzų dvasios savumai.

Gounod, savo muziką sudarydamas iš tūkstančio niuansų, stengėsi sutikslinti materialines reiškimo priemones, – daugiausia dėmesio kreipė į vokalinę ekspresiją. Šit ir yra pagrindinė premisa, kuria atsiremiant tenka aktoriui kurti Gounod Faustą. Šia premisa vadovavosi Kipras Petrauskas. Jam „Fausto" libretto ne tik neatrodė netikęs, kaip Sobinovui, bet, priešingai, visai pakankamas grandioziškam Faustui sukurti. Vargu bereikia minėti, jog Petrauskas, kurdamas Faustą, nesekė Paryžiaus operos pavyzdžiu – jo Fauste nėra vokiško kolorito, užtat yra amžinųjų idėjų plastiškas, dinamiškas įgyvendymas, paremtas prancūziškų aiškumu bei elegancija ir lietuvišku lyrizmu – tuo

neatimamu Petrausko savumu atgaivintas. Petrauskas, kurdamas Faustą, savo vaizdo pagrindan dėjo ne Goethe's tragišką poemą, bet kompozitoriaus kūrinį. Visai teisingai ir dabar Petrausko Fausto plastiškasis vaizdas taip išsiskiria iš tradicinių Europos Faustų. Petrauskas dainuoja Faustą be nelemtos čia visai nereikalingos ir niekuo nepateisinamos barzdos. Petrausko Faustas davė galimumo dainininkui pasikelti į aukščiausias rusų operos viršūnes. Pirmas, kuris įvertino didžius Petrausko nuopelnus šioje operoje, buvo Šaliapinas. Ši opera Petrausko Šaliapino artimus kūrybinius santykius, tariant, palaimino.

Kita opera, Delibes'o „Lakmė", palyginant su „Faustu", Petrauskui suteikė nedaug įdomios medžiagos. Žinia, ši opera yra daugiau „moteriška". Tiesą pasakius, moterys scenoje apskritai sukaupia daugiau publikos dėmesio negu vyrai – tokia jau padėtis „silpnosios giminės". O opera „Lakmė" su savo koloratūrine muzika – moteries karalystė. Petrauskas ir šioje operoje, Džeraldo partijoje būdamas savo pašaukimo aukštumoj, gavo reikštis daugiau vokaline prasme.

Užtat didelė naujiena Petrauskui buvo Levko partija operoje „Gegužės naktis". Šios operos kompozitorius Rimskij-Korsakovas, tas rusų Wagneris bei muzikos Gogolis, duoda labai savaimingos medžiagos. „Gegužės naktis" – vienas iš jo jaunatvės periodo kūrinių. Ne be reikalo Rimskij-Korsakovas libretto ėmė iš Gogolio to paties vardo apysakos. Kaip Gogolis savo apysakoje mokėjo sujungti fantazijos ir tikrumos elementus, taip ir Rimskij-Korsakovas moka savo akompanimentu iliustruoti fantastines, realines, net komiškas padėtis. Kaip Gogolio apysakose hofmaniškai susipina fantazija su tikrove, – tikrovė virsta fantazija ir fantazija tikrove, – taip lygiai Rimskio-Korsakovo muzikoj realybė ir fantastika sudaro organinę vienumą. Kaip Gogolis, romantikų pavyzdžiu pereidamas į realybę, visuomet grakščiai pasijuokia iš tikrovės, taip ir Korsakovas tikrovės davinius gražiu muzikaliniu jumoru palinksmina. Apskritai Rimskij-Korsakovas yra nepalyginamas muzikalinio jumoro meisteris, romantiškas fantastas, tačiau sugebąs grynai muzikalinėmis

priemonėmis apibrėžti ne tik realų asmens charakterį, bet net išorinį asmens vaizdą – judesius, eiseną ir t.t. Sykiu Rimskij-Korsakovas – didis meisteris ir melodijos reikaluose, itin sugebąs šiuo tikslu sunaudoti tautosakos davinius. Pavyzdžiui, serenados, kurias dainuoja Levko – „Solnce nizenjko" – „Saulė žemutėliai" (I veiksme) ar „Spi, moja krasavica" – „Miegok, mano gražuole" (III veiksme) – tikrai geniališkai skamba. Jau šiedvi serenados davė Petrauskui galimumo parodyti savo galią. Šių dviejų serenadų grakšti lyrika, tokia švelni meilė, toks naivus nuoširdumas, rodos, tarytum sukurtas speciališkai Petrauskui, tam grakščiam lyriniam tenorui. Tačiau, kai Rimskij-Korsakovas kūrė šią savo operą, jam dar tebebuvo gyvi pėdsakai svajojimų apie muzikalinę dramą, „rečitatyvinę operą" – „kučkistų" tradicijas. „Muzikalinės dramos" pradžiodalas Rimskij-Korsakovas meistriškai sunaudojo įvairioms komiškoms padėtims apibrėžti ir tuo būdu gausiai davė medžiagos pasireikšti dainininko vaidybiškam talentui. Tokios medžiagos nemaža ir Levko partijoje. Petrauskas turėjo galimumo čia ir savo vaidyba pasižymėti, plačiai panaudodamas Ukrainos *couleur locale*. Opera „Gegužės naktis" yra viena iš pačių tinkamųjų Petrausko talento maštabui, ir Petrauskas yra vienas iš geriausiųjų (jei ne geriausias!) Levko partijos interpretatorius. Nes Levko partiją atitinka specifiniai Petrausko talento savumai. Kiti, pavyzdžiui, pavyzdingai geri grakštūs lyrikai tenorai sunkiai vertėsi rečitatyviniuose posmuose, sunkiai jiems vyko vaidybos menas. Kiti vėl, gražiai mokėję vaidinti, negalėjo gražiai dainuoti. Kiti vėl, gražiai mokėję vaidinti ir dainuoti, neturėjo grakštaus, švelnaus lyrinio balso. Petrausko asmeny šie visi savumai buvo nelyginant tyčia surinkti.

Pagaliau paskutinioji šio sezono Petrausko nauja opera Aleksandro Sierovo „Judifj" – „Juditė" – davė jam nedaug medžiagos. Šioje operoje Petrauskas turėjo Vagoa partiją, pasirodydamas tik viename ketvirtame akte (iš viso operoj 5 aktai). Čia, tiesa, jis dainuoja vieną gražią, grakščią „indų" dainą, – ši daina duoda medžiagos parodyti mokėjimą dainuoti, tačiau tik ji

viena. Toliau visa Vagoa partija – „rečitatyvinė", be to dar, vaidybos atžvilgiu visai neįdomi. Ir ši opera Petrausko talento evoliucijoj nebuvo reikšminga gairė. Tokiu būdu Petrausko nuopelnai šiame sezone buvo ir liko: *Faustas* ir *Levko*. Šios dvi partijos dar plačiau pagarsino Petrausko vardą. Yra ir objektingų davinių, rodančių jo garso augimą. Pavyzdžiui, šiame sezone Petrauskas Marijos teatre dainavo daugiau kaip 50 spektaklių. Šitoks spektaklių skaičius, esant tokiam dideliam aktorių sąstatui, kurs buvo Marijos teatre, gana retas dalykas. Šis skaičius parodo, jog Petrausko dalyvavimas spektakly buvo branginamas.

1916–1917 metų sezone pirmoji naujovė Petrauskui buvo Massenet opera „Manon". Ir šioje Massenet operoje, kaip ir paprastai jo kūriniuose, pirmenybė atiduodama moterims. Petrausko daliai teko tik keli melodiškesni posmai, kuriuos jis galėjo sunaudoti tik kaip dainininkas.

1917 metų pirmoji revoliucija palietė ir Imperatoriaus teatrus, kurie buvo pavadinti valstybiniais. Direktoriaus Teliakovskio vietą užėmė Batiuškovas, kuris Petrauską vertino ne mažiau kaip Teliakovskis. Pavyzdžiui, tuoj po revoliucijos buvo pasiūlyta Petrauskui nauja sutartis, – atlyginimas du tūkstančiu rublių per mėnesį. Šį kartą ir materialiniu atžvilgiu Petrauskas buvo sulygintas su Smirnovu, – ir Smirnovui buvo pasiūlytas tas pats atlyginimas. Tik Smirnovas... įsižeidė dėl jo sulyginimo su Petrausku ir išvyko į užsienį... Po revoliucijos darbo sąlygos Marijos teatre žymiai pasunkėjo. Iškriko senoji nustatyta tvarka, sugriuvo tradicijos, išklero „teatralinė mašina". Prasidėjo nesuskaitomi posėdžiai su įprasta tuščia gražbylyste, kurie dažniausiai niekais pasibaigdavo. O kūrybos darbui tie posėdžiai skaudžiai kenkė. Netikėdamas veikiai atstatyti pašlijusią teatro tvarką, Marijos teatro vyriausias režisierius Tartakovas suorganizavo kitą valstybinę operą, pavadintą „Mažąja opera", kuri tilpo „Michailovskij teatr" – „Mykolo teatro" rūmuos. Petrauskui teko dainuoti ir viename, ir antrame teatre. Šie metai buvo vieni iš sunkiausiųjų Petrausko artistiniame gyvenime: teko dainuoti apie 90 kartų per metus (abiejuose teat-

ruose). Pradedant 1917 metais, Petrauskui teko dalyvauti daugely jam naujų operų. Iš jų minėsime tik tas, kuriose galima įžiūrėti raiškesnį bruožą Petrausko kūrybinėj evoliucijoj. Tačiau šį laikotarpį Petrauskui teko pakelti ne tik jau naujų operų sunkią naštą, teko pasireikšti ir kitokiame kūrybos žanre. Karo metu buvo ruošiami spektakliai, kurių pajamos buvo skiriamos speciališkai kareiviams „machorkai" (tabokai) pirkti. Šiuo tikslu ėmė statyti klasines operetes, kaip „Geišą", „Orfėjų pragare", „Skaisčiąją Eleną", „Vargšą studentą", „Paukšteles čiulbuonėles". Operetės pamažu prigijo, ir jos buvo įleistos į „Mažąją operą". Tad „Mažojoj operoj" Petrauskui teko ir operetėje išmėginti savo jėgas. Operetės žanras Petrauskui vyko lengvai, jis turėjo čia didelio pasisekimo. Kad šis pasisekimas buvo tikrai Petrausko nupelnytas, liudija ir tas faktas, jog jis kiek vėliau buvo kviečiamas gastroliuoti specialiniame operetės teatre – „Teatr Pallas", kur viešpatavo toki prisiekę operetės meisteriai, kaip Rostovcevas, Ksenazovskis ir kt. Šalia šių pragarsėjusių operetės maestro, Petrauskas buvo reikalingas *patraukti* publikai...

1917 metų vasaros atostogas praleidęs Novgorodo gubernijoj bežuvaudamas ir grybaudamas, grįžo į Peterburgą ir rado jau bolševikų valdžią. 1917–1918 metų sezone, ypač 1918 metais, darbas dar padidėjo ir pasunkėjo. Teatre tvarkos buvo dar mažiau negu prie Lvovo-Kerenskio, o dirbti reikėjo daugiau. Tačiau šie metai buvo reikšmingi Petrausko artistiniam gyvenimui naujais laimėjimais. Itin reikšmingas buvo Petrausko dalyvavimas naujoje Rimskio-Korsakovo operoje „Snieguročka", kur jis dainavo *Caro Berendėjaus* partiją. Rimskij-Korsakovas, panaudojęs libretto reikalui žavėjamą Ostrovskio pjesę „Pavasario pasakaitė", šioje operoje davė dar daugiau fantastikos negu „Gegužės nakty". Tačiau ir gražaus jumoro nemaža šioje operoj. Ypač daug jo duota Caro Berendėjaus partijai, kurioje, šalia dviejų nuostabiai gražių nedidelių kavatinų, suglaustose muzikalėse formose duota tikra romantiška ironija. Šioje operoje Petrauskui pirmą kartą teko vaidinti aiškiai *„charakteringą"* rolę. Ligi šiol Petrausko vaidinamieji herojai buvo „žaliasis

jaunimas". O Caras Berendėjus – žilas ilgabarzdis senukas. Peterburgo kritika apie Petrauską – Berendėjų pastebėjo, jog, jam prisilipdžius ilgą barzdą ir senuku nusigrimavus, net jo balso spalvos pasikeitė, – toks charakteringas buvo Petrausko Berendėjus.

Šį sezoną buvo atnaujinta ir klasiškoji Glucko opera „Orfėjus ir Euridika". Marijos teatre ji nebėjo kokia šešetą septynetą metų. Seniau Orfėjaus partiją dainavo Sobinovas. Tačiau Sobinovui ši partija netiko, – jis atsisakė ją dainuoti dėl sunkios tesitūros. Pasirodo, net Sobinovui Orfėjaus partijoje gaidos per aukštos! Atnaujinant pastatymą, Orfėjaus partija buvo pavesta Petrauskui, kuris ją dainavo daug kartų, turėdamas didelio pasisekimo. Petrausko „vaidybinis diapazonas" išaugo į platybę. Kur Caras Berendėjus, kur Faustas, Levko, kur Orfėjus! 1918–1919 m. Petrausko „diapazonas" dar praplatėjo. Jis turėjo duoti antrą Fausto variantą Boito operoje „Mefistofelis", kur tituliarinę partiją turėjo pats Šaliapinas. Žinia, Boito „Mefistofelis" – daugiau velniava negu Fausto tragedija. Čia ir Faustas nudažytas velniavos spalvomis. Ir Petrauskui, prisitaikant Boito dramatiniam sumanymui ir muzikai, nesunku buvo sukurti naują Faustą, skirtingą nuo Gounod. Tačiau svarbiausia šio sezono naujiena – tai Rimskio-Korsakovo opera „Mocartas ir Saljeri", kurios pastatymas buvo atnaujintas. Mocarto partiją dainavo Petrauskas, Saljeri – Šaliapinas. Ši Rimskio-Korsakovo opera yra „rečitatyvinė" ligi kaulų. Ir rečitatyvas jos ne melodiškas, tik ritmiškas. Šioje operoje Rimskij-Korsakovas rūpestingai laikėsi Puškino teksto, net atskirų žodžių nekartodamas, nekalbant jau apie melodingas arijas. Rimskio-Korsakovo muzikoje atsižvelgta net į Puškino kablelius ir kablėtaškius! Tokiu būdu ši opera yra „gryno kraujo" muzikalinė drama. Jai net negalima pritaikyti garsiojo peterburgiečių anekdoto, kuriame buvo pašiepiamas operos teatras, pavadintas „Muzikalinė drama", kuriame buvo skiepijamas natūralizmas operos vaidyboje. Tas anekdotas juokiasi: jei ima skirtis vyras su žmona, tai drama; jei ima skirtis dainininkas aktorius su orkestru, tai muzikalinė drama...

Rimskio-Korsakovo kalbamojoj operoj aktorius nesiskiria nuo orkestro, nes čia orkestras tik paklusnus aktoriaus rečitatyvų tarnas. Aišku, jog šios operos pastatymas Marijos teatre galėjo remtis tik viena aktorių vaidyba. Petrauskui šioj operoj uždavinys teko nepalyginti sunkesnis negu Šaliapinui. Saljeri – talentingas, mokytas muzikas, bet vis dėlto šios žemės žmogus, pasiduodąs žemiškai interpretacijai. O Mocartas – genijus, toli išeinąs iš žemiškumo rėmų.

Kaip Mocartą galima „nuduoti"? Kodėl visuomet tokio nelaimingo įspūdžio palieka visos religinės dramos, kuriose dalyvauja scenos veiksmuose, pavyzdžiui, Kristus? Kaip šios žemės žmogus gali vaizduoti žemiškomis priemonėmis Kristų – dieviškąją Asmenį? Kaip galėtų genijų vaizduoti ne genijus ar bent ne genialus aktorius?

Mocartas – aiškus istorijos asmuo. Petrauskas daug darbo padėjo bestudijuodamas Mocarto „žemiškąsias formas" – jo būdą, jo įpratimus ir palinkimus, jo elgesių, net judesių formas. Perskaityta ilgiausia knygų eilė, pririnkta galybė medžiagos. Ką ši medžiaga galėjo duoti Petrauskui? Tik genijaus egzistencijos formas nurodyti, ir daugiau nieko. Juo labiau kad ir Puškino Mocartas yra gerokai „stilizuotas". Kaip Puškino Saljeri jį apibrėžia:

> Gdež pravota, kogda sviasčennyj dar,
> Kogda bezsmertnyj genij – ne v nagradu
> Liubvi goriaščej, samootverženja,
> Trudov, userdija, molenij poslan,
> A ozariajat golovu *bezumca*,
> *Guliaki prazdnavo*...

Puškino Mocartas nėra natūralistiškas. Tuo tarpu Puškino Mocartas – toks artimas Petrausko dvasiai. Visą savo jaunatvę, prieš stodamas į konservatoriją, Petrauskas buvo tiktai „guliaka prazdnyj". Nebaigęs pradžios mokyklos, nebaigęs konservatorijos – išbuvęs joje vos pusketvirtų metų, pasikelia į aukščiausias meno viršūnes. Ir tas jo pasikėlimas buvo toks lengvas! Tarytum iš tikrųjų kažkokia dangiška šviesa būtų nušvietusi

„veltėdžio valkatos" galvą! Puškino Mocarto pergyvenimai Petrausko taip gerai pažįstami! Nusivylęs istorine medžiaga apie Mocartą, Petrauskas atkreipė visą dėmesį į intuiciją, į „pergyvenimų vaidybą". Intuicija Petrauską ir šį kartą išgelbėjo. Jo Mocartas buvo vertas Puškino genialaus sumanymo, buvo vertas genialaus muziko vardo. Juo labiau Petrauskai buvo vertingas Šaliapino partneris, turėjęs už pastarąjį ne mažesnio pasisekimo. Kaip galėtų *„nuduoti" scenoje*, vaidinti genijų ne genialus aktorius?

Pradedant 1917 metais, Petrauskas įžengė į *gyvenamosios garbės* laipsnį. Ir Maskvos, ir Peterburgo teatruose jis visuomet laukiamas ir mylimas svečias. Jo dažnos gastrolės Peterburge Liaudies namų operos milžiniškame teatre, sutraukdavusios tūkstantines eiles prie teatro kasos, nepaprastai išgarsino Petrausko vardą ir plačiųjų masių tarpe, kurioms Marijos teatras buvo neprieinamas dėl brangumo.

Materialinės darbo sąlygos diena iš dienos sunkėjo. Kas artistui iš gaunamųjų tūkstančių, jei po bolševikų revoliucijos nieko už juos nusipirkti nebebuvo galima? Ilgainiui vietoj popierinių nušutusių rublių aktoriai gauna „natūra" maisto. Bet ir maisto porcija kas kartą vis mažėja. Pagaliau ir Petrauskas, plačiosios Rusijos operos teatrų pažiba, begauna maistui... avižų, ir tai tik keletą saujų. Pats avižas kavos mašinėle susimala, pats iš gautųjų miltų pasikepa „avižienį blyną" ir žengia į naujus laimėjimus.

Pačiame teatre darbo sąlygos beveik nebepakenčiamos. Čia nebetenka nė minėti tvarkos pakrikimo. Malkų nėra, žiemą teatrai nekūrenti. Publika sėdi kailiniais susivyniojusi. Kartą reikėjo dainuoti Orfėjaus partiją, kai teatre spektaklio pradžioje šilumos buvo vos 0°! O Petrauskas – Orfėjus, viena tunika apsisiautęs, dainomis pragaro slibinus jaudina, kaip toje operoje dedas. Spektaklio rezultatas – sunkus plaučių uždegimas ir išdavos per didelio jėgų įtempimo, kurio reikalavo pastarųjų metų nenutrūkstamas darbas.

Bedirbant Petrauskui Marijos teatre, labai didelės įtakos jam turėjo Šaliapinas. Šis „bemokslis" genijus, nepalyginamas teatro meisteris, Petrauskui buvo ne tik brangus draugas, bet ir ne-

pakeičiamas mokytojas. Daugiausia Šaliapinas mokė Petrauską vaidinti. Šaliapino sistema – tas kulminacinis operos realizmas – nedaug kuo savo esme tesiskyrė nuo Palečeko sistemos, tik, žinoma, raiškesnė ji buvo, nuosakesnė ir meniškesnė. Petrauskui, turėjusiam jau neblogą pagrindą iš Palečeko mokyklos, nesunku buvo pasiduoti ir Šaliapino sistemai, juo labiau kad Petrauską į ją traukė ir prigimtis. Kartais būdavo, kuri rolė Petrauskui nepatinka, jis stengiasi nuo jos atsisakyti, bet Šaliapinui reikalingas geras partneris, ir jis įsikiša į bylą: „Sutik, mes pasikalbėsim, gal aš tau padėsiu šį tą suprasti, nebijok..."

Šaliapinas neklysdavo. Nėra ko „nuodėmės" slėpti: Petrausko Fauste bei Petrausko Mocarte buvo žymi Šaliapino ranka. Šiaip Petrauskui geriausiai vykdavo tos partijos, kuriose eidavo gilūs, raiškūs pergyvenimai, visokios meilės, nuoširdumo, prakilnumo scenos. Pagaliau ir dėl komiškų partijų Petrauskui nieko nebuvo galima prikišti.

Antras žymus vyras, padaręs Petrausko artistinei evoliucijai didelės įtakos, buvo dirigentas Napravnikas. Tai buvo labai žymus muzikas, pats galįs labai daug duoti, labai daug reikalavo ir iš aktorių. Pirmoj eilėj tikslumo ir sąžiningumo. Gyvenime pats būdamas didelis pedantas, tuo pačiu pasižymėjo ir teatre. Į repeticijas ateidavo lygiai vienuoliktą, nė minutės anksčiau nei vėliau, sėsdavo prie dirigento pulto ir to paties punktuališkumo reikalaudavo ir iš aktorių. Ypač reikalavo, kad aktoriai tiksliai būtų išmokę savo partijas. Kai diriguodavo savo operas, aktoriams dar duodavo kiek daugiau laisvės, pabrėždamas, jog tai yra jo veikalas ir jis gali leisti. Bet, diriguodamas kitų kompozitorių operas, jis reikalavo, kad ligi mažiausių smulkmenų būtų atlikta visa tai ir taip, kas ir kaip yra parašyta. Jis net italų kompozitorių operų nediriguodavo, nes šiose operose dainininkams paprastai yra duodama daugiau laisvės. Napravnikas ir Petrauską išmokė šventai gerbti kompozitoriaus sumanymą, muzikalinį sąžiningumą ir tikslumą.

Kitas talentingas dirigentas, su kuriuo Petrauskui teko daug dirbti, buvo temperamentingas Kouts, bet šis didesnės įtakos

Petrauskui nebepadarė – veikė Napravniko tradicijos. Lygiai įžymesnės įtakos nedarė, nors tai gal ir keistai skamba, ir režisieriai, su kuriais teko dirbti, kaip antai Melnikovas, Bogoliubovas, Mejerholdas ir kt. Mejerholdas Petrauskui buvo visai svetimas, o Melnikovas su Bogoliubovu – sąžiningi ir talentingi eiliniai darbininkai. Vaidybos reikaluose Petrauskui buvo ir liko aukščiausias autoritetas Šaliapinas. Šiaip su dirigentais ir režisieriais Petrauskas palaikė normališkus gerus santykius – gražiai sugyveno.

Būdamas Marijos teatre, Petrauskas visuomet palaikė tamprius ryšius su Peterburgo lietuvių visuomene. Objektingas tų ryšių pažymys – retas Peterburgo lietuvių vakaras ar koncertas apsieidavo be Petrausko dalyvavimo. Nežiūrint, kad jis ir teatre turėjo labai daug darbo, ir jog teatro direkcija drausdavo dalyvauti ne valstybinių teatrų scenoje, Petrauskas vis dėlto buvo didžiausia priemonė papildyti labdaringų draugijų bei studentų organizacijų kasoms. Kol dar jis buvo konservatorijoje, afišos skelbdavo: „chorą veda K. Petrauskas". O esant Petrauskui teatre, lietuviškos afišos žymėjo: „Koncerte dalyvauja valstybinių teatrų artistas (tenorius)". Peterburgo lietuvių visuomenė gerai žinojo, koks tai tenorius – pripildydavo koncertų salę ir kasą.

Pradedant 1919 metais, Petrauskas ima rimtai rūpintis grįžti į Lietuvą, kurios buvo labai pasiilgęs. Vieną kartą gastroliuodamas Maskvoj sužinojo, jog jis galėtų grįžti į tėvynę su įkaitais. Tačiau Šaliapinas, vadovavęs tada Marijos teatrui, įprašė Petrauską nemesti darbo, baigti 1919–1920 metų sezoną. Petrauskas sutiko, pastatęs sąlygą, kad, pasibaigus sezonui, jam tikrai būtų leista grįžti į Lietuvą. Ypač pakėlė jo norą grįžti į tėvynę seno Petrausko draugo, Lietuvos armijos karininko Petro Dočkaus laiškas, kuriame šis aprašinėjo, kaip rinkosi savanoriai, kaip susiorganizavo kariuomenė, kaip „džiaugsmo ašaros riedėjo iš akių" kariuomenės žygius besekant. Šie laiško žodžiai padarė giliausio įspūdžio, – Petrauskas tvirtai pasiryžo grįžti į Lietuvą ko greičiausiai.

Tuo tarpu į Maskvą atvažiavo lietuvių delegacija taikos deryboms vesti, kurioje dalyvavo Tomas Naruševičius, Petras Klimas, Vailokaitis ir kt. Naruševičius, tas nenuilstamas „lietuvių tautos rinkėjas", susitikęs Petrauską, užpuolė jį, kodėl jis negrįžta į Lietuvą. O Petrauskas teturėjo Naruševičiui tolygų priekaištą: kodėl nepadedat grįžti! Bolševikai nenorėjo Petrausko išleisti. Tuo tarpu Naruševičius papasakojo apie vieną posėdį su bolševikais, kur šie prikaišiojo lietuviams nekultūringumą. Esą latviai, estai turį teatrus, operą, o lietuviai nieko neturį. Šį momentą Petrausko sąmonėj gimė ir darbo planas: grįžti į Lietuvą ir *organizuoti Lietuvos operą.*

Nesunku numanyti, koks buvo Petrausko nusiminimas, kai Peterburge buvo sudarytas pirmasis grįžtančių į Lietuvą sąrašas ir kai jis nerado ten savo pavardės. Tik vėliau, ypač prof. Viktorui Biržiškai padedant, Petrauskui pavyko ištrūkti iš Rusijos namo.

Kelionė truko visą mėnesį. Kaip ir kitiems nelemtos kelionės draugams, Petrauskui teko ir su parazitais „turėti reikalų", ir beveik traukinį garvežiui padėti stumti, Vileikoje grįžtančiųjų ešeloną pasitiko jau Lietuvos kareiviai, kurių pasakojimai apie Lietuvos gyvenimą ir kovas graudino ligi džiaugsmo ašarų.

Taip Petrauskas atsiskyrė su Rusija, kurioje išaugino savo menišką galią, kurioje pasiėmė nešti sunkiąją *gyvenamosios garbės* naštą. Grįžo į Lietuvą Petrauskas 1920 metų rugpjūčio mėnesį.

MĖLYNOSE VIRŠŪNĖSE

Une sorte de Dieu fluide
Coule aux veines du genre humain.
Hugo

1

Kipro Petrausko dienos, praleistos Marijos teatre Peterburge, būtų galima apibrėžti kaip jo *žygį aukštyn*. Ten beveik kiekviena nauja opera praverdavo jam naują jo kūrybos savumą. Ten beveik kiekvienoj jam naujoj operoj buvo galima konstatuoti tolimesnį žingsnį kūrybinėj evoliucijoj. Peterburge-Petrograde-Leningrade Petrauskas kūrybiškai augo, kol pasiekė aukščiausio laipsnio – *gyvenamosios garbės*.

Petrausko žygis Lietuvoj sudaro jau kitą vaizdą. Grįžo jis į Lietuvą jau visiškai subrendęs. Subrendęs žmogus ir subrendęs menininkas. Čia jo darbą būtų galima apibrėžti kaip *žygį platyn*.

Petrausko žygis Lietuvoj primena alpinisto kelionę, kuris kėlėsi į aukštą plokštakalnę. Daug sunkaus vargo tenka alpinistui pakelti, kol jis kopia aukštyn. Ne visi, į Alpes išėję, pasiekia tikslo: kitą jėgos apleidžia toliau besikelti, kitam širdis neišlaiko, kitas apsvaigsta grožiu pusiaukelėje ir nustoja pasiryžimo kopti aukštyn, siekti tikslo. Tik „prisiekę" alpinistai be atodairos siekia savo tikslo. Jų padėtą vargą šimteriopai atlygina tie pergyvenimai, kurių sukelia neapsakomo grožio reginiai kalnų viršūnėse...

Petrauskas yra nelyginant toks alpinistas dainos mene. Rūsčiu darbu jis kėlės į kalną. Pasiekė svajotąją viršūnę, net ją pa-

siekus pasirodė, kad tai buvo ne viršūnė, bet pradžia plačios, neaprėpiamos plokštakalnės. Iš tolo kalnų plokštakalnė atrodo tarytum lyguma padangėse. Bet tai nėra lyguma. Plokštakalnė paprastai primena okeano bangas, kurios besiausdamos pašėlusioj vėtroj staiga sušalo, suakmenėjo. Mėlynuose toliuose – plokštakalnės pakraščiais matyti atskiros kalnų viršūnės, ir toliau – vėl tos pačios suakmenėjusios bangos. Alpinistas tokioje plokštakalnėje kaip laivelis audringame okeane: tai aukštyn šostelės, tai žemiau už bangą nusileis...

Per šitokią *meno plokštakalnę* (teesie atleista net tokia metafora!) keliauja ir Kipras Petrauskas Lietuvoje. Pasikelia kartais į pasitaikančias viršūnėles, bet, bendrai imant, keliauja viena lygme.

Norint kopti į naujas viršūnes, reikia prie jų prieiti, reikia, kad tos viršūnės būtų! Lietuvos dirvoje tokių viršūnių Petrauskui kaip tik mažoka.

Kalbant be metaforų, tenka konstatuoti, kad sąlygos Lietuvoje Petrausko kūrybiniam darbui nebuvo palankios. Tiesa, Petrausko nepalyginamus nuopelnus Lietuvoje visi pripažįsta, jo vardą visi gerbia, jį patį visi myli... Bet visa tai iš esmės negali būti pakankamas faktorius, kuris galėtų kūrybą žadinti, kuris duotų galėjimo sunaudoti visą kūrybinį pajėgumą. Priešingai, Lietuvoje veikia visa eilė faktorių, kurie Petrausko kūrybą, tariant, traukia žemyn, su kuriais jis nuolat kovoja.

Tų faktorių esmė yra tokia.

Visų pirma, Lietuvos teatre jis turi tik *duoti*, nieko pats negaudamas ar bent labai mažai tegaudamas. Jis Lietuvoje, tariant Ovsianiko-Kulikovskio terminu, nedalyvauja „psichologiniame maine". Peterburgo–Maskvos scenose buvo Šaliapinas, Sobinovas, Smirnovas, Jeršovas, Baklanovas, Alčevskis, Neždanova, Lipkovskaja ir t.t., kurie stovėjo savo pašaukimo aukštumoje, kurie scenos bendradarbiams buvo žadinamuoju faktorium. Lietuvoje tokio faktoriaus Petrauskas neturi ligi šios dienos. O pirmieji keleri mūsų operos darbo metai Petrauskui šiuo atžvilgiu buvo dar liūdnesni. Į operos sąstatą buvo pakviesti esamieji nepritirę dainininkai. Ne vienas iš jų pateko į sceną spektaklio

metu tik Lietuvoje. Suprantama, kad pradžioje mūsų operos menas negalėjo būti aukštas. Petrauskas, būdamas kultūringas dainininkas, turėjo prisitaikyti prie esamo ansamblio. Negalint iš karto pakelti mūsų operos ansamblio ligi tinkamo meniškumo laipsnio, Petrauskui teko prisitaikyti prie to laipsnio, kurį esamasis ansamblis galėjo pasiekti. Jei jis to nebūtų daręs, mūsų operos menas būtų žymiai nukentėjęs. Būtų likusi nelaimingoji „gastrolių", „premjerų" – ar, kaip norite, kitaip ją vadinkite – sistema, o spektaklis niekuomet nebūtų sudaręs meniško vienumo, operos spektaklis niekuomet nebūtų buvęs išlaikytas meno kūrinys. Petrauskas to negalėjo leisti – mūsų opera juk jo kūdikis! – todėl tad ir buvo priverstas „nusileisti". Juk ir Šaliapinas, kai dainavo brolių Kedrovų kvartete, norėdamas išlaikyti kvarteto koncerto menišką vienumą, turėjo „nusileisti", turėjo prisitaikyti prie žymiai silpnesnių kvarteto dalyvių balsų. Taip pat pasielgė ir Petrauskas. Tai itin pabrėžia užklystantieji į Kauną gastrolieriai. Kai atvažiuoja, pavyzdžiui, Lipkovskaja, tai Petrausko-Romeo ar Petrausko-Hercogo nė pažinti beveik negalima: taip jis pasikelia į aukštybę ir platybę! Ne be reikalo juk Kaune įsigyveno prietaras: visą Petrauską galima pamatyti tik šalia gastrolierių...

Neigiamai atsiliepdavo ir kai kuris pažiūrų skirtumas į scenos darbą, Petrauskas, išėjęs rūsčią Napravniko mokyklą, įprato gerbti sceninę tikslumą ir menišką sąžiningumą. Jei kartais, būdavo, dėl kurių nors priežasčių Petrauskui nepavyksta kurį posmą tiksliai sunaudoti, jis paskum gyvena didžiausią depresiją. Po tokio spektaklio jis net vengia su žmonėmis susitikti, – gėdinasi. Ir jei kas po šitokio spektaklio stengiasi jį nuraminti, tai Petrauskas nežino didesnio įžeidimo kaip toks pagyrimas. O kitas scenoj dainuodamas „prifalšyvina", o paskum „giriasi" ramia sąžine, kaip niekur nieko, kad tokią ir tokią dieną klaidingai dainavęs – „melavęs"!.. Tiesa, šitokie reiškiniai dabar mūsų operoj nebesikartoja, bet operos darbo pradžioje, kai į aktorių kolektyvą sueina nepritytę, be teatralinių tradicijų asmenys, tokie reiškiniai yra bene neišvengiami. Pagaliau dėl visiems

žinomų priežasčių Kaune operos spektakliai vykdavo palyginti labai retai ir Petrauskui tekdavo dainuoti dar rečiau. Šitokia padėtis negali teigiamai veikti aktorių; jos veikimą jausdavo ir Petrauskas. Nuo jos gelbėdamasis bėgdavo Petrauskas į Berlyną, į Italiją ir kitas Europos vietas, ieškodamas naujų impulsų ir juos surasdamas. Todėl, nežiūrint visų nepalankių kūrybai aplinkybių, Petrausko menas, bendrai imant, anaiptol nenusileido žemiau to laipsnio, kurį jis atsivežė iš Peterburgo. Juo labiau kad ta „liūdna" padėtis truko berods tik pirmuosius kelerius mūsų operos gyvavimo metus. Ilgainiui mūsų operos kolektyvas padarė didelės pažangos, palyginti labai greitai ėjo tobulyn, ir keleri pastarieji mūsų operos gyvavimo metai ir Petrauskui ėmė sudaryti vertingą ansamblį, – ir Petrausko dvasia nelyginant atgijo.

2

Gyvendamas tokiame dideliame mieste, kaip Peterburgas, Petrauskas buvo kiek atitolęs nuo gamtos pasaulio. Tačiau, grįžęs į Lietuvą, jis gyvena šiuo atžvilgiu nelyginant antrą jaunystę. Žinia, nebeslankioja su meškere paupiais, užtat giriose su šautuvu pašonėje randa ne mažesnės paguodos kaip seniau prie upokšlio su slieku.

Opera ir medžioklė – nelyginant dvi formos, kuriomis reiškias Petrausko gyvybė. Operoje jis savo jėgas eikvoja, medžioklėje – jas semia. Operoje pasikelia ligi aukščiausio kūrybos laipsnio, medžioklėje – nusileidžia ligi paprasčiausio primityvo. Taip jo gyvenimas nūnai ir padalytas tarp šių dviejų sričių.

Medžioklė Petrauskui, žinoma, sportas. Medžioklę jis mėgsta, kaip ir kiekvieną sportą, visa širdimi. Ir mėgsta sąmoningai. Apie tai jis pats sako:

> Sportiškumas gyvenime – didžiausia laimė. Jis moko mus nenuobodžiauti ten, kur „kalimas" vieno ir to pat tūlą žmogų gali iš proto išvesti. Jis auklėja menininko ištvermę, gerą nuotaiką, nuolatinę šypseną ir svarbiausia – sveikatą. Aš žinau daug menininkų, kurie savo srityje sportiškai veikia, patys to nejausdami. Sportas ir menas yra taip susiję, kad savo sieloje aš jų beveik neskiriu...

Tuo Petrauskas pasako, kad medžioklė yra jam daugiau negu sportas. Medžiokė jam yra viena iš jo dvasios gyvenimo formų.

Jei Petrausko menas yra aukštas ir sudėtingas, tai jo gyvenimas yra elementariškai paprastas. Jei scenoje Petrausko kuriamieji asmenys toli išeina už mūsų matavimo priemonių – tokie jie nepasiekiami! – tai gyvenimiškas Petrausko asmuo yra visai mūsiškasis. Net ne mūsiškasis, jis sodietiškas, primityviškas, su visomis šio savumo pasėkomis. Petrausko gyvenimas – juo mažiausia „artistiškas". Visuomet paprastas, visuomet atviras, visuomet širdingas. Inteligentų tarpe, artistų, literatų, inžinierių, pirklių, ir studentų, ir sodiečių tarpe jis visur vienodas, visur toks pat mylimas ir savas. Tas pat „prieinamumas", tas pat nuoširdumas – visur jis gerai jaučias. Tačiau medžioklėj jis jaučiasi bene geriausiai. Medžiokė jam tik nelyginant oficialinė priemonė pagyventi primityvišką gyvenimą. Žiemą ir vasarą praleidžia jis ištisas dienas braidydamas po miškus. Švokščia mėlynos pušys, linguodamos šakomis, ūžčiojas berželiai pavėjui – jaučia jų „kalbą" mūsų sodietis „miškinis", jaučia ją ir Kipras Petrauskas.

Petrauskas gyvena tą patį primityvišką gamtos jausmą, kurį gyveno senis Lapinas iš gražiosios Krėvės apysakos „Skerdžius". Kaip gali būti gera, kur miško nėra! Be miško užkursti žmogus. Čia tau ir pušelė pašvokščia, ir epušė pamirga lapais, ir eglė pasiūbuoja, ir berželis kasas taiso. Čia ir paukštukai... – formuluoja savo gamtos jausmą paprastais žodžiais Krėvės Lapinas. Tą pat jausmą inteligentas Krėvė nusako:

> Liepa kuomet kasdien švokščia savo plačiomis iškerėtomis šakomis, praplėšiu vasaros rytą, anksti anksti, akis, girdžiu, šlama liepa, *skambina lapais*, it *jausmą sėdama, širdį žadindama...*

Petrauskui medžioklė – proga gyventi šitą jausmą. Todėl tad Petrausko medžioklės dienos primena ne tiek sportą, kiek skaisčią, spindinčią, pavasario vėjo malone dvelkiančią būtį, Aleksandro Bloko stebuklingojoj lyrikoj sužmogintą:

> Daug naktų ir dienų vien taikoj akmenų
> Gyvenau glūdumoj be dainų.
> ---

Aš juokiuos ir džiaugiuos tarp pušų mėlynų –
Aš gegužę daina sutinku.
Te ties gryčia laisvai
Mėlynuoja skliautai –
Neįstengs bepaslėpt pušys juos!
Nėr dangaus be tavęs!
Nėr dangaus be manęs!
Te ne veltui didžiu vadinuos!
Tarp šešėlių miške
Gyvenau kaip sapne,
Mano pušiai maldas posmavau!
O tik tu atėjai –
Tuoj sapnus išblaškei –
Ir gegužės daina apsvaigau!

Grįžta Kipras Petrauskas iš medžioklės pilnas, galima būtų pasakyti, jei posakis nebūtų toks nučiužintas, gamtos gaivalinių jėgų.

Braidydamas tarp gaudžiančių pušų, Petrauskas ir pats ima gyventi visai beveik vegetacinį gyvenimą. Jo sąmonės realusis turinys kažkaip pasineria, ištirpsta švokščiančių pušų dainoje. Medžioklėje jis, kaip rusai sako, „pasaulį priima" ("prijemlet mir") ne savo sąmone, ne sąmonėj „registruojamais" pojūčiais, bet visa savo esybe, nelyginant kiekvienas jo odos narvelis būtų apdovanotas ir klausos, ir regėjimo, ir intuityvinio pajautimo organais, – ir saulės spinduliais malonėtųsi, ir pušų aidijomis džiaugtųsi, ir ilgėtųsi, ir mylėtų... Šitas gyvenimas gamtoje Petrauskui visuomet sugrąžina tai, ką vokiečiai gražiai apibrėžia sunkiai išverčiamu terminu *Urkraft* – pradžiapradė galia. Grįžta Petrauskas iš medžioklės – iš gamtos elementarinio gyvenimo – nelyginant naujai gimęs: pilnas neišeikvotos lietuviškosios *Urkraft*. Jo sieloje nelyginant tebeskamba neapčiuopiamoji pušų daina, jo kūnas tebėra nelyginant organiškai susijęs su nesąmoninguoju gamtos, vegetaciniu pasauliu. Ir toks Petrauskas eina į sceną, į operą – dainuotų. Ar ne todėl Petrausko dainuojamose partijose visuomet girdėti kažkokia gaivalinė *Urkraft*? Ar ne čia didžioji dalis paslapties, kad

Petrausko dainavimas visumet pasižymi tokiu nepaprastu nuoširdumu?

3

Petrauskas yra pilna prasme, kaip rusai sako, *talant samorodok*. Ta pat prasme, kaip ir Šaliapinas. Kad taip iš tikrųjų yra, parodo Petrausko gyvenimo eiga, visi apčiuopiamieji jo gyvenimo faktai. Jo sąmonė neužversta nei bekūnėmis teorijomis, nei sunkiu erudicijos bagažu. Čia Petrauskas tarytum pateisina Anatole France'o sparnuotuosius žodžius:

> Poetai – laimingi: žymi jų galios dalis glūdi jų nežinojime. Nereikia tik, kad jie per daug gyvai ginčytųsi dėl jų meno įstatymų: čia jie nustoja savo žavingumo sykiu su jų stačiokiškumu, – kaip žuvys, iš vandens ištrauktos, jie tuščiai bylinėjasi bevaisiuose teorijos plotuose.

Šis Anatole France'o perspėjimas Petrauskui nėra reikalingas. Visą savo gyvenimą jis domėjosi kuriamuoju žygiu, bet ne teorijomis. Ne be reikalo kiti, norėdami įgimtąjį talentą iškelti aukščiau [už] diplomą ar teoretinį pasiruošimą, naudoja sparnuotą formulę: genijams universitetai nėr reikalingi...

Iš tikrųjų, Petrausko kūrybos žygiuose jo budrioji sąmonė yra maža aktinga. Jo žygiai daugiausia atsiremia nesąmoningąja intuicija. Geniali Petrausko intuicija – jo neišsemiamos galios šaltinis. Toks prityręs teatralinių dalykų žmogus ir gilus žmonių dvasios žinotojas, kaip B. Shaw, žino, ką sako, tarydamas:

> Apsigimę artistai turi dramatiškoms emocijoms ypatingą pajautimą, kuris duoda jiems galėjimo intuityviškai suvokti jų rolių nuotaiką.

Šitą pat mintį, kiek kitaip ją akcentuodamas, kitados buvo formulavęs ir Fr. Schilleris: „Aktorius kai kuriuo būdu esti naktikovo padėty, ir aš pastebėjau tarp jų abiejų tam tikro panašumo".

Aktoriaus ir naktikovo „tam tikrą" panašumą Schilleris pagrindžia: esą vieno ir kito neveikianti percepcija, tik vos įstebimas realiųjų daiktų *pagavimas* (pagavimas – prof. Tamošaičio terminas, prasme: *Wahrnehmung*) siauru tilteliu praveda juos pro dabarties nepadorybes bei smurtiškumą – į teisybę ir grožį.

Galėtų atrodyti, kad ir Shaw'o, ir Schillerio žodžiai buvo pasakyti tyčia Petrausko kūrybai apibrėžti: ir vienas, ir antras didysis teatralas aktoriaus kūryboje itin akcentuoja intuiciją, pasąmoningąją galią.

Panaudodamas šią savo galią, Petrauskas duoda tobulą atsakymą į reikalavimus, kuriuos formulavo tas pats Schilleris:

> Reikalavimai, kurių mes statome aktoriui, yra tokie: visų pirma *vaidinimo teisybė* (*Wahrheit der Darstellung*) ir antra – *vaidinimo gražumas* (*Schönheit der Darstellung*).

Šie reikalavimai yra tokie, kurie buvo, yra ir bus aktoriams statomi per amžius. Į pirmąjį reikalavimą Petrauskas atsako, priešingai tolimesniems Schillerio samprotavimams, savo gaivaline *Urkraft*, į antrą reikalavimą atsako savo puikia mokykla – Marijos teatre.

Dėl pirmojo reikalavimo ir atsako tenka pasiaiškinti. Nes Schilleris mūsų nutrauktąją jo mintį tęsia toliau: „Aš tikinu, kad aktorius visa tai, kas apima vaidinimo teisybę, visa turi duoti per meną (*durch die Kunst*), bet ne per prigimtį".

Žinoma, aktorius visa tai turi duoti per meną. Jei šioje pagrindinėje sceniškojo vaizdo jėgoje nebūtų meno, tai ir aktorius nebūtų aktorius: jis būtų tik šiokiadienio gyvenimo dalyvis. Vienas aktoriaus prigimties reiškimas nėra nei vaidyba, nei teatras. Kalba galėtų būti tik apie menišką aktoriaus prigimties reiškimą. Nes tik meniškas aktoriaus prigimties reiškimas gali pereiti į vaidybą.

Kita vertus, netenka užmiršti, jog aktoriaus menas nėra atidalomas nuo jo žmogiškosios prigimties. Ši teisybė pasidarys dar aiškesnė, jei palyginsime, pavyzdžiui, Eleonorą Duse ir Sarah Bernhardt, bent ta forma, kaip Julius Bab liudija:

> Sarah Bernhardt, ši įtemptų, amžinai virpančių nervų moteriškė, labai daug jautė, kai ji vaidino teatre. Tačiau ji savo pojūčius visuomet labai anksti leisdavo nukreipti meniškajai sąmonei, nepaprastai budriai ir griežtai energingai. Todėl jos sceniškieji paveikslai visuomet buvo tam tikra visuma, meniškosios valios suformuota, tai buvo *vienumas*, anaiptol ne toks, koks esti tarp gyvųjų žmonių, kuris nervų procesus daro vien tik ženklu paslaptingos aukštesnės visumos: Sielos.

> Eleonora Duse savo aistriai dirbančią meniškąją sąmonę išauklėjo į kur kas gilesnę kantrybę: atsižiūrint gyvenimo proceso, ji užėmė laukiamąją padėtį. Budriajam ir aktingajam meniškam protui nebeteko nustatinėti padėtį, judesį, toną... Ji *betarpiškai kūrė patį pergyvenimą*, kuris eilėj besirutulojančių vaizdų uždegdavo jos jausmus ir gaudavo tinkamo išreiškimo.

Šių dviejų genialių aktorių toks skirtingas kūrybinis kelias taip tampriai susijęs su jųdviejų žmogiškąja prigimtimi. Tuo tarpu jiedvi abi yra gyvas aukščiausias įgyvendymas abiejų vaidybos metodų, kurie vaidybos mene tėra galimi.

Dievinoji Eleonora Duse kūrė pati pergyvenimą, – reiškė ir formavo savo žmogiškąją prigimtį, – ir buvo vaidybos tobulybės idealas! Anaiptol neneigiant Sarah Bernhardt kūrybos metodo, juo labiau netenka abejoti dėl tų, kurie eina Eleonoros Duse nuskaidrintuoju keliu: *pergyvenimų vaidybos*...

Didelis aktorius dažnai esti tuo didis, kad savo prigimtį reiškia įvairiomis meniškomis formomis, kurias apibėžia vaidinamųjų rolių kontūrai. Kiekvieno didžio aktoriaus scenoje sukurtieji vaizdai atsiremia jo prigimtimi, jo sąmonės turiniu, jo pasaulio priėmimo forma. Kitaip nė būti negali, nes taip jau yra sudarytas kuriantysis žmogus. Tokiu būdu, jei aktorius, kurdamas įvairias roles, sudarydamas *vaidinimo teisybę*, atsiremia savo žmogiškąja prigimtimi, tai jo elgesys anaiptol neprieštarauja meniškosios kūrybos sąvokai. Juo labiau kad aktoriaus prigimtis yra jo vienintelis kriterijus, kuriuo jis tegali kontroliuoti opiąją vaidinimo teisybę.

Ši principinė teisybė atrodo juo svarbesnė, kai atsižvelgiama Kipro Petrausko asmens ir kūrybos. Ir jei Petrauskas, atsiremdamas savo prigimties gaivaline jėga, sukuria scenoje tokius įvairius, skirtingus asmenis, tai reiškia, kad toji jėga yra ir gili, ir plati: taip gausiai jis iš jos semia – ir neišsemia! Nelyginant požemio upė, iš galingos olos besiverčianti į pakalnę, tūkstančiais atspalvių saulės spinduliuose ištvykstanti – visuomet ta pati ir visuomet tūkstanteriopai kitokia, iš amžinosios požemio tamsos į amžiną šviesą gaivalingai besiveržianti... Jos pradžia – nežinomoje žemės gilumoje, jos būtis – nesialomoj dienoj...

4

Petrausko prigimties *Urkraft*, konkretiškai besiformuojanti įvairių „rolių" vaizduose, sumezga visą aktoriaus kūrybą į organinę vienumą. Tai yra, tariant, jo individualumo pagrindai. Tai duoda galėjimo bent iš dalies Petrausko kuriantįjį asmenį apibrėžti bendra formule. Šį kartą gal net tradicine formule, naudojama Rusuose, toje šaly, kur Petrauskas augo, subrendo, gyvenamosios garbės laipsnio pasiekė.

Rusuose operos mene galima būtų fiksuoti du poliu. Vieną iš jų atstovavo Šaliapinas, kitą – Sobinovas, abu Kipro Petrausko mokytoju. Visa kita Rusuose tilpo šių dviejų polių protarpy.

Leonidas Sabanejevas Sobinovo atstovaujamą meną vadina „dienos menu", o Šaliapino – „nakties menu". Sobinovas atstovauja orfiškąjį meno principą, Šaliapinas – titaniškąjį.

Vieną ir antrą meną Sabanejevas vyriausiųjų atstovų (Sobinovo ir Šaliapino) asmeny apibrėžia šitokiu būdu.

Sobinovas esą niekuomet nešaukė garsams paklusniąją minią nei į gilias emocijas, nei į tragiškus katarsius, nei į herojiškus žygius.

Pas Sobinovą esą pirmoj eilėj eina

> kažkas be galo šviesu, spindulinga, pats savaime nešą susitvarkymo dvasią. Šiame saulėtame danguj nėr tamsių debesų, bet tik šviesių debesėlių gražūs kontrastai...
>
> „Sobinistais" niekuomet nepasidarė ir nepasidarys tie, kurie iš muzikos stichijos reikalauja nuolatinių psichinių įtempimų, amžinų ekstazių, katarsių, puolimų ir švytrėjimų, apskritai viso „naktinio".

„Naktinis" menininkas, priešingai:

> arba panašiai, kaip tai esti per miegą arba kaip tai daro psichopatai, persekiojimo manija sergą, – patys eina baisenybių, siaubų pasitiktų, kad greičiau jie būtų ligi dugno išsemti, jei čia vidurnakčio pasauliai neįsiverš ir jo dvasios neužlies, jis įgauna kažkokį keistą baisenybių imunitetą šiuose pasauliuose...

Tariant šiokiadieniais terminais, „dieninis" menas yra skaistus ir formalinis idealizmas, o „naktinis" menas – psichologinio natūralizmo aukščiausias laipsnis operoje.

Petrauskas – rusų operos mokyklos mokinys. Jau *a priori* būtų galima pasakyti, kad Petrauskas gyvena kur nors tarp formalinio idealizmo ir psichologinio natūralizmo. Tarpas gana platus, bet užtat aiškiai apibrėžiamas. Ir norint apibrėžti Petrausko kūrybos kelią, tektų tiksliau fiksuoti tą vietą, kurią jis užima tarp šiųdviejų polių. Ne palyginimo tikslu, bet padėties išaiškinimo. Kaip negalima lyginti, kas menui vertingiau skamba – smuikas, fortepijonas ar violončelė, nes kiekvienas iš jų meisterio rankose yra savaimingai tobulas, taip negalima lyginti ir didžių kūrėjų – individybių: galima tik fiksuoti panašumus bei skirtumus.

Kaip sakyta, Petrauskas – daugiau ar mažiau tiesioginis Sobinovo ir Šaliapino mokinys. Būtų nuostabu, kad mokytojų bent kai kurie savumai jame būtų neatsiliepę.

Petrauskas, kaip ir Sobinovas, yra grynojo *bel canto* atstovas. Petrauskas, kaip ir Sobinovas, grynai orfiškas dainius. Jiedu dainuoja, kaip dainuoja lakštingalė, alyvų žieduose pasinėrusi pavasario rytmetį, kaip dainuoja liaudies dainius „prasčiokas", pasiilguotina melodija išliedamas visą savo dvasios aimaną, kuri nei žodžiais, nei sąvokomis negali būti konkretizuota...

Jiedu dainuoja, kaip nelyginant dainavo pasakingasai Orfėjus, savo neįprasmintais dainos garsais žavėjęs laukinius žvėris, privertęs medžius judėti, pragaro požemio baisybes sujaudinęs, savo dvasios galia išvadavęs iš pragaro numylėtąją Euridiką...

Sobinovas–Petrauskas dainuoja kaip tarytum tie indų dainiai burtininkai, kurie savo daina daro paklusnias pikčiausias angis. Tai šviesūs, apoloniški dainiai, skaisčiosios jaunatvės amžinas įkūnijimas. Tai nelyginant kažkoks stebėtinas Puškino aiškumo, raiškumo ir Feto jaunatvės dvasios sujungimas. Šitokios dainos metu nustoja veikę visoki dėsniai ir įstatymai, čia visa valdo ir pripildo nesialoma dainos garso stichija.

Sobinovas, savo daina nugalėjęs savo amžių, buvo ir liko *grynas garsas*, visuomet Orfėjaus-Apolono žynys. Ir Petrauskas šiuo keliu drauge su Sobinovu labai toli nuėjo. Ėjo ligi tos kryžkelės,

kur Sobinovas susitinka su Šaliapinu. Čia Petrauskas atsisveikino su Sobinovo menu.

Iš tikrųjų, Sobinovas, tas amžinai jaunas „dieninis" dainius, nepažįsta tragizmo. Pavyzdžiui, Romeo, Lenskio gyvenimo tragiškiausiais momentais Sobinovas likdavo tas pat dainius lyrikas, tik pasidavęs liūdnai nuotaikai. Ne be reikalo ir Sobinovo repertuaras visas toks vienaspalvis.

Petrauskas kuria priešingai. Jis, būdamas lyrikas, atitinkamą momentą pasidaro kupinas tragizmo. Šiuo atžvilgiu, pavyzdžiui, yra labai charakteringa Petrauskui Don Jose partija. Pradžioje, pirmame veiksme, Petrauskas yra nelyginant grynai „sobiniviškas" dainius. Toji lyriškoji arija apie gėlelę Petrausko asmeny yra aukščiausias *bel canto* laipsnis. Bet šit Don Jose aistra ima krypti į katastrofą, ir sceniškasis vaizdas nelyginant „persiverčia". Čia Petrauskas tiek pilnas tragizmo, kad kartais, atrodo, jis nevaidina, o gyvena tikrai pilną gyvenimą. Trečiojo veiksmo finalinė scena kalnuose, kurią Petrauskas įgyvendina su tokiu temperamentu, yra dar kupina herojinio dramatizmo: Don Jose dar „valdo padėtį". Užtat ketvirtasis aktas, tas neišbrendamos gėlos tragizmas, diktuoja visai kitas sceniškojo vaizdo formas ir Petrauskas jas duoda pilnutinai.

Sobinovas scenoje charakterio nerutuloja, neaugina, jis viską ima savo daina. O Petrauskas tolydžio charakterį augina. Kokia bedugnė tarp pirmo ir paskutiniojo veiksmo Don Jose asmeny! Pirmajame veiksme Petrausko Don Jose iš „sobiniviško", „dieninio" meno, ketvirtajame veiksme – iš „šaliapiniško", „naktinio". Ir perėjimas iš vieno momento į kitą Petrauskui yra toks nuosakus, toks pagrįstas, toks psichologiškai teisingas!

Ne mažiau raiškus pavyzdys ir Radameso partija „Aidoje". Ir čia Petrausko Radamesas toks nepanašus į kitų tenorų interpretaciją. Radamesui vaizduoti kažkaip įsigyveno „tenorų pasauly" tradicija: arba herojus ligi kaulų, tarytum koks kariaujančiojo ordeno riteris, arba sentimentalus meilužis, nelyginant koks Romeo. Petrausko Radamesas atsiremia žmogiškąja teisybe. Savo išore ir elgesiais jis yra herojus, savo intyminiuose

pergyvenimuose – iš esmės – svajotojas ir meilužis. Ir čia sceniškojo vaizdo psichologinė istorija ta pati, kaip ir Don Jose partijoje. Pirmajame veiksme Radamesas visas išorinio heroizmo šviesoje. Čia jo judesiai, mostai pilni kažygiško išdidumo. Pat pirmojoj arijoj skambančios lyriškos gaidos dar pilnos karžygiškos stiprybės. Trečiajame veiksme jis jau visas pasidavęs meilės stichijai. Jis jau nebe karžygys, juo labiau ne herojus, tik giliai jaučiantis žmogus, pasinėręs aistroj. Todėl ir finaliniai posmai apie garbės nustojimą pilni tokios neišsemiamos gėlos, bet anaiptol ne nusivylimo, kaip tai skamba kitų dainininkų lūpose. Psichologiškai teisingas čia gilus skausmas, bet ne herojiškas nusivylimas ar apmaudas.

Pasikalbėjime su Amneris Petrausko Radamesas – taip pat tik giliai jaučiantis žmogus, bet ne pompastiškas herojus, kaip tuščiaviduris žiedas. Šią žmogiškąją Radameso esmę itin pabrėžia paskutinysis duetas su Aida, kurį Petrauskas dainuoja savo įstabiuoju grakščiu piano. Ir jei finale nežemiškas Petrausko piano pereina į galingus garsus, tai ir šis perėjimas yra tik logiškas tęsinys pirmiau susidėjusių pergyvenimų: tai yra tik dar raiškesnis Radameso prigimties žmogiškumo pabrėžimas.

Kilnusis egiptiečių karo vadas Petrausko asmeny savo išorinėmis formomis toks stilingas, savo pergyvenimais toks *žmogus*, kuris galėjo būti suprantamas ir savas seniesiems egiptiečiams, kaip jis yra suprantamas ir savas mums, dvidešimtojo amžiaus žmonėms...

Šitokiu psichologišku teisingumu ir įtikinamu nuosakumu vaizduodamas žmogaus pergyvenimus, iš lyrizmo pereinančius į tragizmą, Kipras Petrauskas yra jau „šaliapiniško", „naktinio" operos meno reiškėjas.

„Psichiniai įtempimai, katarsiai, puolimai ir švytrėjimai" yra nelyginant būtini Petrausko kūrybos elementai. Čia Petrauskas plastiškai formuoja tuos rūsčius, kartais net chaotiškus, o kartais tokius vaiskius perregimus poezijos pradmenis, bet visuomet pilnus giliausių pergyvenimų, kuriais reiškė savo didybę Tiutčevas ir tebereiškia Baltrušaitis.

Tokiose operose, kaip „Rigoletto" (Hercogas), „Traviata" (Alfredas), „Gegužės naktis" (Levko) ir kt., kur vaizduojamojo asmens charakteris yra „duotas", „gatavas", kur jo nelaužo jokie skaudūs gyvenimo smūgiai, kur žmogaus likimo nepasuka į kitą vagą sunkioji šios žemės našta, kur pati „gyvenimo kova" ir jo statomųjų kliūčių nugalėjimas atrodo tarytum koks žaismas, tarytum kartono namukai, pasiruošę subyrėti nuo pirmo vėjelio pūstelėjimo, – šitokiose operose Petrauskas „viską ima" savo daina, – grynu garsu, – pašaukdamas emocijas, tūkstanteriopais atspalviais spinduliuojančias *pasąmonės* atokaitoj...

Tokiose operose, kaip „Carmen" (Don Jose), „Tosca" (Cavaradosi), „Aida" (Radamesas), „Pikų Dama" (Germanas) ir kt., kur akla aistra ar kieta valia susiduria su nenugalimomis kliūtimis ir skaudusis konfliktas virsta kovojančio asmens tragedija, šitokiose operose Petrauskui daina nebe tikslas, bet priemonė. Čionai daina reljefiškiau išraiškina tą psichologinę padėtį, iš kurios prasideda veiksmas, ir toliau dainoje kondensuojasi gėla ir siaubas, gimę vietoj sulaužyto gyvenimo ir sudužusių idealų. Čia Petrauskui, kaip Schopenhaueris sako, „muzika yra melodija, kurios tekstas – visas pasaulis"...

Pagaliau tokiose operose, kaip „Lohengrin" (Lohengrinas), „Faust" (Faustas), kuriose daina ir asmens pergyvenimai yra tarytum premisos pasireikšti aukštesnei teisybei, kur žmogiškieji pergyvenimai atstovauja žemiškąjį realųjį pradmenį ir kur daina išveda toli iš žemiškosios realybės rėmų į stebuklingąjį – gal pasakos, gal aukštesnės realybės – pasaulį, šitokiose operose Petrauskas pasiekia aukščiausio kūrybos laipsnio – sintetinio. Čia jis organiškai sujungia orfėjišką ir titanišką meną, apolonišką ir dionizišką, tariant, „naktinį" ir „dieninį". Čia sintetiškai sukaupia jis tuos meno pradmenis, kuriais gyva kūryba linearia priešingų genijų: realaus Puškino ir irealaus Tiutčevo, vegetatinio Feto ir iracionalaus – Baltrušaičio...

(Dainavimas – tai išmintis (mudrostj), – pasakė kartą Šaliapinas: – juo ilgiau aš gyvenu, juo, jaučiu, aš dainuoju geriau ir geriau...)

Šie genialaus meisterio žodžiai netektų suprasti kaip pasigyrimas ar perdėjimas. Tai yra iš ilgamečio patyrimo pasemta gili teisybė.

Šiais mokytojo Šaliapino žodžiais tektų pagarbinti ir mokinio Petrausko vardą. Nes ir Petrauskas visą savo kūrybos amžių gyvendino ir tebegyvendina, dainuodamas mūsų operoje, besvečiuodamas Rygoje, Taline, Leipcige, Barselonoj, Paryžiuj... nemariuosius Baltrušaičio žodžius:

Ot Boga moj posoch, ot Boga svirelj...

PAAIŠKINIMAI

[APIE TEATRO MĖGĖJŲ VEIKLĮ PANEVŪŽYJE: žinutės]. I publikacija: 1) Lietuvos žinios, 1911, sausio 27 (vasario 9), Nr. 11 (Teatras), parašas *Ilgūnas*; 2) Lietuvos žinios, 1911, rugpjūčio 27 (rugsėjo 9, Nr. 99 (Teatras), parašas *Svajus*; 3) Rygos naujienos, 1911, lapkričio 5 (18), Nr. 44, parašas *Svajus*; 4) Viltis, 1912, gegužės 6 (19), Nr. 53, parašas *Kaunis*; 5) Lietuvos žinios, 1913, rugsėjo 28 (spalio 11), Nr. 115 (Teatras), parašas *Homunculus*; 6) Lietuvos žinios, 1914, sausio 22 (vasario 4), Nr. 17, parašas *H*; 7) Lietuvos žinios, 1914, kovo 21 (balandžio 3), Nr. 62 (Iš draugijų gyvenimo), parašas *Homunculus*.

p. 3

Be šulo – M. Marko vienaveiksmė komedija.

„Aido" draugija – dramos, muzikos, dainos draugija, įsteigta Panevėžyje 1906 m., su pertrūkiais veikusi iki 1927 m. (plačiau žr. V. Maknys, *Lietuvių teatro bruožai*, Vilnius, 1972, p. 140–145 ir kt.).

Gyvieji nabašninkai – I. Lysenkos-Koničiaus pjesė (3 v. juokai).

p. 4

Švarkas ir milinė – dramaturgo ir vertėjo Jono Strazdo (1886–1972), pasirašinėjusio Jaunučio slapyvardžiu, iš lenkų kalbos versta ir sulietuvinta W. Gutowskio komedija.

Tai politika – S. Zahaiškevičiaus vieno veiksmo farsas.

vargonininko p. Marijošiaus choras – Antanas Marijošius (1881–1957), muzikos mokytojas, chorvedys, tuo metu vargonininkavo Panevėžyje, jo vadovaujamas choras buvo gerai paruoštas.

p. 4–5

Matas Grigonis (1889–1971) – vienas aktyviausių XX a. pr. lietuvių literatūros veikėjų. Mokytojas, dramaturgas, poetas, vertėjas, „Aido" spektaklių aktorius. 1912 m. jis vadovavo panevėžiečių *Artistų mėgėjų kuopai*.

p. 5

St. Montvilas ėmė ir pastatė teatrui namus – V. Maknys teigia, jog „didelius teatro rūmus" Panevėžio „Aidui" 1913 m. pastatydino J. Montvila (1850–1911). Su broliu Stanislovu jie buvo sukaupę fondą visuomeninėms, kultūrinėms bei labdaros įstaigoms remti.

nutarė sulošt... „Keistutį", Asnyko tragediją – lenkų rašytojas Adamas Asnykas (1838–1897) parašė keletą istorinių tragedijų, tarp jų – „Kęstutį" (1878, liet. 1897), kuris XX a. pr. buvo dažnai vaidinamas Lietuvoje.

PALEI NEVOS KRANTUS (Šis tas iš lietuvių scenos plėtojimosi). 1) I publikacija: LŽ, 1915, balandžio 8(21), Nr. 39, parašas *Šelmis Plunksnadravskis*.

p. 10

Dramos-Muzikos kuopos įstatus valdžia patvirtino... – Dramos ir muzikos kuopa (arba Peterburgo lietuvių vaidintojų kuopa) suvienijo Peterburgo lietuviškojo teatro mėgėjus. Laikinieji jos įstatai buvo priimti 1912 m., oficialiai kuopa įregistruota 1915 m. (plačiau žr. V. Maknys, *Lietuvių teatro raidos bruožai*, t. 1, Vilnius, 1972, p. 157–181). Kuopos sekretoriumi ir administratoriumi buvo išrinktas Antanas Jasūdis, režisieriumi patvirtintas Konstantinas Glinskis, pirmasis režisierius profesionalas, 1911 m. ėmęsis vadovauti lietuvių teatro mėgėjų trupei – Lošikų būreliui (veikusiam nuo 1901).

Antanas Jasūdis (1878–1963) – mėgėjų teatro organizatorius ir aktorius. 1901–1904 m. jis vaidino Lošikų būrelyje. Buvo 1911 m. sudarytos Teatrališkosios komisijos pirmininkas, vienas Lietuvių dramos ir muzikos kuopos (veikusios iki 1917) steigėjų, lietuviškų vakarų Peterburge rengėjas. Jo surinktu vertingu dokumentiniu palikimu remdamasis, Sruoga parašė studiją „Lietuvių teatrasPeterburge 1892–1918: Lietuvių teatro istorijai medžiaga" (Kaunas, 1930, 141 p.).

p. 11

programas – programa.

...Jakšto vedamas choras – Karolis Jakštas (1869–1936), Vilniaus katedros orkestro ir choro dirigentas. Kurį laiką vargonininkavo Peterburgo Šv. Kotrynos bažnyčioje. Subūrė lietuvių chorą ir jam vadovavo. Po Pirmojo pasaulinio karo grįžo į Lietuvą.

...Sasnausko vedamas choras – Česlovas Sasnauskas (1867–1916) 1891 m. įstojo į Peterburgo konservatoriją. Kaip ir K. Jakštas, vargonininkavo Šv. Kotrynos bažnyčioje. Jo vadovaujamas bažnyčios choras buvo labai išgarsėjęs.

p. 12

Ponas ir mužikai – Aleksandro Fromo-Gužučio (1822–1900) 5 v. drama, „parašyta iš būvio artojų nuo 1853 iki 1859 metų" (Tilžė, 1893).

Malūninkas ir kaminkrėtys – Miko Petrausko operetė (1903) pagal J. Kaminskio libretą (J. Kaminskio komediją „Kaminkrėtys ir malūninkas" vaidino Panevėžio „Aidas").

Pilėnų kunigaikštis – Marcelino Šikšnio-Šiaulėniškio (1874–1970) 5 v. tragedija.

NUO NEVOS KRANTŲ („Vakaras"). 1) I publikacija: LŽ, 1915, balandžio 15 (28), Nr. 42, parašas *Dzidorius Komedninkas*.

p. 14

L. Giros drama „Beauštanti aušrelė" parašyta 1913 m.

Iš visų geriausiai vaidino Gražioji – turbūt turima galvoje Unė Babickaitė (Graičiūnienė; 1897–1961). 1914–1918 m. ji Peterburge mokytojavo, studijavo dainavimą ir vaidybą, dalyvavo lietuvių teatro mėgėjų veikloje.

p. 19

Pijus Adomavičius (1888–1978) – chorvedys, kompozitorius. Nuo 1912 m. vadovavo „Rūtos" draugijos chorui. 1914–1920 m. Peterburgo konservatorijoje studijavo kompoziciją, vadovavo lietuviškiems chorams.

PALEI NEVOS KRANTUS (Vakaras). 1) I publikacija: Lituanistikos darbai, Čikaga, 1979, [kn.] IV p. 203–214, str. „Iš Balio Sruogos rankraštinio palikimo", parengė *Kostas Ostrauskas*.

p. 17

Velnias – ne boba – Petro Pundzevičiaus-Petliuko (1880–1955) „gyvo veiksmo" komedija.

p. 18

Otricajuščaja živoje načalo (rus.) – neigianti gyvąjį pradą.

LAISVŪS NIUANSAI. 1) I publikacija: Naujoji Lietuva, 1916, gegužės 29, Nr. 22, parašas *Markizas Tigrui Nėrkonori*; 2) II publikacija: ATIS, p. 17–19.

p. 20

Buvusiu du „lietuvių vakaru" – A. Asnyko tragediją „Kęstutis" 1916.V.8 (ne V.18, kaip nurodoma straipsnyje) Suvorino teatro mokyklos salėje suvaidino Artistų kuopa (rež. K. Glinskis), G. Petkevičaitės-Bitės apysakos „Nebe pirmas" inscenizaciją 1916.V.15 – Dramos ir muzikos kuopa (rež. R. Januškevičienė).

...sintetinė dailė ir josios gaivintojų proponuojamas visatinis teatras – turimos galvoje tuomet Rusijoje populiarios poeto ir dramaturgo Viačeslavo Ivanovo (1866–1949) ir kompozitoriaus Aleksandro Skriabino (1872–1915) estetinės pažiūros. Simbolizmo teoretiko, Antikos žinovo Viač. Ivanovo idealas buvo misterinis teatrinis vyksmas, atskleidžiantis giliąją, simbolinę daiktų ir reikšmių esmę, sujungiantis kūrėjus ir žiūrovus; visatinis ateities teatras turėsiąs apimti visą žmoniją. Sukurti tokią visa aprėpiančią Misteriją paskutiniais savo gyvenimo metais svajojo ir A. Skriabinas, vienas pirmųjų bandęs susieti muzikoje garsą ir spalvą. Ivanovo ir Skriabino idėjos buvo gyvos J. Baltrušaičio salone, kuriame Sruoga pradėjo lankytis 1916 m. rudenį, nuvykęs į Maskvą. Sruoga su Ivanovu yra bendravęs ir 1917 m. vasarą atostogaudamas Kaukaze. Plačiau apie Viač. Ivanovo ir A. Skriabino estetines pažiūras žr. šio tomo straipsnyje „Teatro revoliucija" (p. 86–126).

p. 21

„Kęstučio" vaidinimas išgirtas... – *Naujoji Lietuva* (1916.V.15, Nr. 20) „Korespondenciją" skyrelyje išspausdino kriptonimu L. pasirašytą žinutę. Spektaklis

čia apibūdinamas kaip „vykusiai suloštas", kaip pažanga, lyginant su ankstesniais vaidinimais, ir įrodymas, jog trupė pajėgi statyti rimtus veikalus. *Lietuvių balso* (1916, geg. 12, Nr. 36) recenzentą V. Bičiūną gerai nuteikė žiūrovų gausa ir pats vaidinimas; nors ir nesitikėjęs „kažko nepaprasto", uždangai pakilus, jis jutęs „tikros scenos dailės dvelkimą". Kita vertus, *Lietuvių balsas* 1916, geg. 25, Nr. 40, t.y. prieš pat pasirodant Sruogos straipsniui, įdėjo nemažą J. Linarto straipsnį „Lietuvių teatras", kur apie „Kęstučio" vaidinimą (1916.V.8) atsiliepiama labai kritiškai, kaip apie „faktų ir asmenų sudarkymą". Ši publikacija savo ruožtu sukėlė diskusiją: netrukus (1916, birž. 5, Nr. 42) tame pat laikraštyje buvo paskelbtas V. Bičiūno atviras laiškas J. Linartui ir pastarojo atsakymas.

p. 22

vienata – vienovė.

Apie: A. Sutkus. „Teatro klausimai", Santara, 1917, birželio 24, Nr. 26; A. Iešmanta. „Mūsų teatro reikalu" (Dėl „Laisvų niuansų"), *Naujoji Lietuva*, 1916, liepos 3, Nr. 27.

SAKALAI IR JUODVARNIAI. 1) I publikacija: Naujoji Lietuva, 1916, liepos 17, Nr. 29, parašas *Markizas Tigrui Nėrkonori*; 2) II publikacija: ATIS, p. 20–29.

p. 24

Dramos-muzikos kuopa nėra kokia nors visuomeninio pobūdžio draugija kaip, pavyzdžiui, Labdarių, Mažturčių... – „Labdariai" (Petrapilio labdaringoji lietuvių ir žemaičių draugystė, veikusi nuo 1892), „savitarpiečiai" (Lietuvių savitarpinės pagalbos draugija, nuo 1899), „mažturčiai" (Mažturčių lietuvių savitarpinės pagalbos draugija, nuo 1903) – visuomeninės šalpos organizacijos, daug dėmesio skyrusios ir teatrinei veiklai.

sklimpa domėn – krinta į akį, atkreipia dėmesį.

Apie Dramos-muzikos kuopą (kurios pavadinimą Sruoga, beje, savo straipsniuose įvairuoja) dar žr. šio tomo str. „Palei Nevos krantus" paaišk. ir kn. V. Maknys, Lietuvių teatro raidos bruožai, t. 1, V., 1972, p. 157–181).

p. 26

sapienti sat (lot.) – protingam užtenka (to, kas pasakyta); protingas supras.

p. 27

išklausius pirmininko pranešimą – turimas galvoje A. Jasūdis (žr. str. „Palei Nevos krantus" paaišk.).

in corpore (lot.) – visi; visi drauge.

MŪSŲ SCENOS SOPULIAI. 1) I publikacija: Lietuvių balsas, 1916, lapkričio 6, Nr. 85, parašas *Padegėlis Kasmatė*; 2) II publikacija: ATIS, p. 24–26.

p. 30

...vaidinimą spalių 29 d. Komedijos salėje – 1916.X.29 Dramos-muzikos kuopa vaidino L. Didžiulienės-Žmonos komediją „Lietuvaitės" (rež. K. Glinskis).

p. 31

samojedai, buršatai... – turbūt buriatai.

„DU KELIU". 1) I publikacija: Lietuva, 1919, birželio 6, Nr. 120 (Teatras ir muzika), parašas *Padegėlis Kasmatė.*

p. 33

„Du keliu" – H. Hejermanso drama, kurios premjera įvyko 1919.VI.3.

„Be šulo" – A. Marko vienaveiksmė komedija.

IŠ MŪSŲ VAIDYBŲ. 1) I publikacija: Dainava, 1920, kn. 1, p. 109–111; 2) II publikacija: ATIS, p. 27–30.

p. 34

Skrajojamąjį teatrą J. Vaičkus įkūrė prieš Pirmąjį pasaulinį karą, karo metais jis vaidino Petrograde, 1918–1919 m. – Vilniuje, 1919–1920 m. – Kaune; K. Glinskio vadovaujama Vilniaus teatro studija gyvavo nuo 1919 m. rudens iki 1920 m. pabaigos; Tautos teatras susikūrė 1919 m. Kaune, vėliau buvo vadinamas teatro studija, o 1923 m. – Satyros teatru, veikusiu lygiagrečiai su „Vilkolakiu" (abiejose trupėse vaidino tie patys aktoriai, vadovavo tas pat režisierius A. Sutkus).

p. 35

elinai – čia ir toliau: helenai (sen. graikai).

eliningumo dvasia – helenų dvasia.

p. 36

...Maskvos Dailės vaidybą, Petrapilio Aleksandrinką – turimi galvoje žymiausi tuo metu Maskvos ir Petrogrado teatrai – K. Stanislavskio ir V. Nemirovičiaus-Dančenkos 1898 m. įkurtas bei jų vadovaujamas Maskvos Dailės teatras (MDT) ir vienas seniausių rusų dramos teatrų, 1756 m. įsteigtas Peterburge, 1832–1920 m. vadintas Aleksandros teatru.

H. Ibseno „Statytoją Solnesą" (premjera 1919.X.2) ir A. Čechovo „Tris seseris" (1919.VII.20) pastatė J. Vaičkaus Skrajojamasis teatras, G. Kaiserio dramą „Pavasario auka" – Vilniaus teatro studija (rež. K. Glinskis, premjera 1919 m. rudenį).

Edward Gordon Craig (1872–1966) – pasaulinio garso anglų režisierius, scenografas ir teatrologas, simbolistinio teatro kūrėjas. Režisavo spektaklius ne tik Londono, bet ir Berlyno, Florencijos ir kt. teatruose. 1910–1911 m. su K. Stanislavskiu MDT režisavo W. Shakespeare'o „Hamletą" (premjera – 1911.XII.23). Buvo menų sintezės, sąlygiško scenovaizdžio šalininkas.

Wilde'o „Saliomė"... – dabar: „Salomėja". Ir Maskvos Mažasis (rež. I. Platonas), ir Kamerinis teatras (rež. A. Tairovas, pagrindinį vaidmenį sukūrė A. Koonen) šią dramą pastatė 1917 m. Sruoga, atrodo, buvo matęs abu spektaklius. Pačią O. Wilde'o pjesę maždaug tuo metu jis išvertė į lietuvių kalbą (žr. R 5^{II}, p. 81–114).

p. 37

A. Skriabinas, kurdamas magingą Misterijos idėją... – žr. str. „Laisvūs niuansai" (p. 20), „Iš mūsų vaidybų" (p. 37) ir jų paaišk.

p. 38

vaiduokliai – čia: vaidintojai, aktoriai.

„BIRUTĖS" MENAS. 1) I publikacija: Lietuva, 1921, kovo 12, Nr. 56, parašas *Parvenu*.

p. 39

„Birutė" – pirmoji lietuviška opera, 1906 m. sukurta Miko Petrausko (pagal G. Landsbergio-Žemkalnio pjesę). Premjera – 1906.XI.6.

p. St... – turimas galvoje aktorius Vincas Steponavičius (1898–1936).

p. 40

Grigorijus Rasputinas (tikr. Novych; 1864/1865–1916) rusų avantiūristas, caro Nikolajaus II ir carienės Aleksandros favoritas.

BALETO MENAS. 1) I publikacija: Sekmoji diena, 1921, liepos 28, Nr. 165, parašas *Padegėlis Kasmatė*.

p. 42–43

Marijinsko teatras... Petrapilio Marijininis teatras... Marijinkos baletas – Marijos teatras, Marijos teatro baletas.

p. 44

Fibicho poema – Zdenek Fibich (1850–1900), čekų kompozitorius, pianistas, dirigentas. Šis jo kūrinys labai populiarus.

ATVAŽIUOJA ŠALIAPINAS. 1) I publikacija: Lietuva, 1921, liepos 28, Nr. 165, parašas *Padegėlis Kasmatė*.

Boito parašė operą „Mefistofelis" – italų kompozitorius, poetas Arrigo Boito (1842–1918) sukūrė tris operas, iš kurių labiausiai vertinama „Mefistofelis" (žr. studijos „Kipras Petrauskas" paaišk., p. 567).

RUSŲ EMIGRANTAI, BOLŠEVIKAI IR MASKVOS DAILĖS TEATRAS. 1) I publikacija: Lietuva, 1922, liepos 4, Nr. 145, parašas *Padegėlis Kasmatė*; 2) Naujienos (Čikaga), 1922, liepos 7, Nr. 158, parašas *Padegėlis Kasmatė*.

p. 49

vienas geriausiųjų artistų režisierių... – turimas galvoje režisierius Konstantinas Stanislavskis.

VOKIEČIŲ KOVA DĖL TEATRO ANEKSIJOS. 1) I publikacija: LŽ, 1922, rugpjūčio 11, 13, 15, 22, Nr. 130, 132, 135, 138, parašas *Padegėlis Kasmatė*.

p. 52

Bier und Schauspiel (vok.) – alaus ir reginių.

streng verboten (vok.) – griežtai uždrausta.

p. 55

...eine Halbe arba tiktai kleines – puslitrį arba mažą [bokalą].

Kuningo Krupavičiaus skvernų nepaleidžia – Mykolas Krupavičius (1885–1970), kunigas politikas, valstybės veikėjas. Buvo žemės ūkio ministras, vykdė Lietuvoje garsiąją žemės reformą.

p. 60

Theather Gemeinde – teatro bendrija (bendruomenė), *Freivolksbüchnenverein* – Laisvoji teatro žmonių sąjunga (draugija).

„Viešpats Lyras" – W. Shakespeare'o „Karalius Lyras".

anot <...> daktaro Maliausko... – turbūt Antanas Maliauskis (1877–1941), kunigas, filosofas, sociologas.

KRYŽIAUS KANČIŲ TEATRAS OBERAMMERGAU. 1) I publikacija: LŽ, 1922, rugpjūčio 11, 13, 15, 22, Nr. 130, 132, 133, 138, parašas *Padegėlis Kasmatė*; Naujienos, 1922, rugpjūčio 19, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, Nr. 195, 197–205, parašas *Padegėlis Kasmatė*.

p. 63

Oberammergau ir Erlas – kaimai Vokietijoje ir Austrijoje, kuriuose nuo XVIII a. maždaug kas dešimt metų vietos gyventojai vaidina Kristaus Kančios istoriją. 1922 m. į Oberammergau buvo nuvykęs ir Sruoga.

p. 64

maskolių črezvyčaika – rusų „ypatingasis komitetas".

p. 70

Eduard-Philipp Devrient (1801–1877) – vokiečių operos dainininkas, aktorius, režisierius, dramaturgas, operos libretų, teatro teorijos ir istorijos veikalų autorius. Vienas iš jų – „Vokiečių vaidybos meno istorija" (*Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, 5 t., 1848–1874). Jo brolis Ludwig Devrient (1784–1832) – vokiečių teatro aktorius, režisierius, sukūręs daug raiškių, romantinių ir charakterinių, komiškų vaidmenų.

p. 71

Leonardo paliktą paveikslą... – turimas galvoje Leonardo da Vinci.

p. 77

Gottesdienst (vok.) – Mišios, pamaldos.

p. 80

L. Akibos žodžiais... – Akiba ben Joseph (apie 50–apie 135), vienas rabiniškojo judaizmo pradininkų. Sukūrė naujus Biblijos aiškinimo metodus.

Max Brod (1884–1968) – austrų rašytojas, teatro ir muzikos kritikas. Parašė dramų, biografinių kūrinių. Leido ir tyrinėjo F. Kafkos kūrybą. Dalyvavo sionistiniame judėjime. Jo apsakymų išversta į lietuvių kalbą.

p. 83

Sruoga cituoja Fiodoro Sologubo (tikr. Teternikov; 1863–1927) eil. „Viešpačiui" vertimo pabaigą (vertimą žr. R 5[1], p. 92–93).

TEATRO REVOLIUCIJA. 1) I publikacija: Naujienos (Čikaga), 1923, rugpjūčio 2–4, 6–11, 13–18, 20–22, Nr. 181–198, parašas *Padegėlis Kasmatė*; 2) II publikacija: ATIS, p. 31–65.

p. 86

MDT Čikagoje gastroliavo 1923.IV.3–21, tarp rodytų spektaklių – „Caras Fiodoras Joanovičius", M. Gorkio „Dugne". *Naujienose* tuo metu pasirodė keletas išsamesnių publikacijų, kuriose maskviškė trupė vadinama geriausia pasaulyje, apibūdinama spektaklių stilistika, teatro darbo metodai („Maskvos Dailės Teatras", *Naujienos*, 1923, balandžio 20, Nr. 94, parašas *K. Sėjikas*; „Maskvos Dailės Teatro paskutinis vaidinimas", *Naujienos*, 1923, balandžio 24, Nr. 97, parašas *K. Sėjikas*).

p. 88

Maskvos kamerinis teatras buvo įsteigtas 1914 m. (sovietinė valdžia 1949 m. jį uždarė). Jo steigėjas ir vadovas – Aleksandras Tairovas (1885–1950), buvo linkęs į romantinį, herojinį teatrališkumą, kūrė stilingus, raiškius, spalvingus spektaklius, itin daug dėmesio skyrė aktorių meistriškumui. Pirmosios teatro gastrolės užsienyje, apie kurias straipsnyje užsimena Sruoga, įvyko 1923 m. pavasarį Paryžiuje, vėliau gastroliuota Vokietijos miestuose, tarp jų – Miunchene, kur tada studijavo Sruoga (jam Kamerinis teatras buvo gerai žinomas dar iš 1916–1918). Rodyta „Fedra", „Salomėja", „Žiroflė-Žiroflia", „Adriana Lekuvrer" ir „Princese Brambila". Gastrolių Vokietijoje metu buvo išleistas A. Tairovo „Režisieriaus užrašų" (rusų k. pasirodė 1921) vertimas į vokiečių kalbą (*Das entfesselte Theater*, Potsdam, 1923). Sruoga šį straipsnį rašė remdamasis Tairovo knyga. Jis atskleidžia režisieriaus teatrinius principus, laisvai perpasakoja jo sceninės patirties epizodus, cituoja B. Coquelino, S. Levy, V. Mejerholdo, V. Briusovo knygų ar straipsnių fragmentus.

p. 90

Gotthold Ephrain Lessing (1729–1781) – vokiečių dramaturgas ir teatro teoretikas, studijų „Laokoontas", „Hamburgo dramaturgija", „Laiškai apie naujausiąją literatūrą" autorius. *Denis Diderot* (1713–1784) – prancūzų enciklopedistas, meno teoretikas, dramaturgas. Atmetę klasicizmo estetiką, jie suformulavo pagrindinius naujojo teatro ir dramos principus, įteisino „viduriniįį" dramos žanrą – pjesę.

p. 91

Dvaro teatras Meiningene veikė nuo XVIII a., tačiau išgarsėjo XIX a. pabaigoje, nuo 1874 m., kai jį ėmė globoti hercogas Georgas II, o vadovavo Ludwigas Chronegkas (1837–1891), vokiečių aktorius ir režisierius. Ilgai ir

kruopščiai statydami daugiausia klasikines, ypač Schillerio ir Shakespeare'o istorines dramas, meiningeniečiai tuo metu pradėjo kovą prieš aktorių-žvaigždžių aukštinimą, kultą dramos teatre, siekė vaidybos ansambliškumo, daug dėmesio skyrė vizualinei spektaklio pusei. Vėliau jų idėjas plėtojo ir darbo metodiką perėmė K. Stanislavskis, A. Antoine'as ir kiti XIX–XX a. sankirtos režisieriai. Plačiau apie Meiningeno teatrą Sruoga rašė straipsnyje „Stanislavskis palikuonims" (*Židinys*, 1938, Nr. 11, p. 387–390).

p. 92

couleur locale (pranc.) – vietinis arba etnografinis koloritas.

André Antoine (1858–1943) – prancūzų aktorius, teatro ir kino režisierius, kritikas, savo paties įkurtų Laisvojo (1887–1894), Antoine'o (1897–1906), Odeono (1906–1914) teatrų Paryžiuje vadovas. Siekė psichologinės tiesos, vaidybos natūralumo ir ansambliškumo, buvo realizmo, natūralistinės estetikos šalininkas.

p. 93–94

H. Ibseno „Perą Giuntą" MDT pastatė 1912 m., tris A. Puškino Mažąsias tragedijas („Puota maro metu", „Akmeninis svečias", „Mocartas ir Saljeris") – 1915 m. „Pero Giunto" spektaklis, nors teatras dirbo nepaprastai daug, nelabai pavykęs, ir vėliau teatras prie H. Ibseno ilgai negrįžo. R. Tagorės „Tamsiųjų rūmų karalius", poetinė drama apie skitus, liko nebaigta repetuoti.

pradžininkus – pradininkus.

p. 95

...veikalas, Vebsterio parašytas – John Webster (1580–1630), anglų dramaturgas.

p. 96

Bavarų Oberammergau ir austrų Erl – žr. str. „Kryžiaus kančių teatras Oberammergau" (p. 63–85) ir paaišk.

p. 97

Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) – vokiečių architektas ir tapytojas, 1816–1831 m. apipavidalinęs daugiau kaip trisdešimt Berlyno rūmų teatro spektaklių.

Gottfried Semper (1803–1879) – vokiečių teatro architektas, suprojektavęs Drezdeno operos teatrą, daug bendravo su R. Wagneriu.

Georg Fuchs (1868–1946) – vokiečių režisierius ir teatro kritikas, studijų „Ateities scena", „Teatro revoliucija" autorius. Vienas Miuncheno dailės teatro organizatorių, vadovavo jam 1907–1908 m. Buvo natūralistinio teatro priešininkas, orientavosi į elitinę publiką, bandė perkelti į sceną impresionistinės tapybos principus. Pasak jo, teatro paskirtis – kurti grožį.

p. 99

Gordon Craig <...> ilgą laiką darbavęsis rusų vadinamajam Laisvam teatre – žr. str. „Iš mūsų vaidybų" (p. 36) ir jo paaišk. Apie G. Craigo ryšius su Laisvuoju teatru jokių žinių nėra.

Paralepipedai – lygiagretainiai.

p. 100

Vsevolodas Mejerholdas (1874–1940) – rusų aktorius, režisierius. Kūrybinį kelią pradėjo MDT. 1902 m. subūrė Naujosios dramos draugiją, kuriai pats vadovavo, buvo jos aktorius. Režisavo to meto garsiuose Peterburgo teatruose. Maskvoje įkūrė teatrą, kuris (su pertrūkiais) buvo vadinamas Mejerholdo teatru. Savo režisuojamuose spektakliuose kūrybiškai panaudojo *commedia dell'arte*, aikščių teatro meninius principus ir raiškos priemones, mėgo vokalinių, garsinių, ritminių, plastinių elementų sintezę. Politinio, agitacinio pobūdžio spektakliai (sovietiniu laikot.) pagrįsti grotesko, bufonados, konstruktyvizmo (ekranai, judančios plokštės) ir futurizmo elementais. Parašė keletą knygų: „Apie teatrą" (1913), „Teatro rekonstrukcija" (1930). Jo novatoriškumas turėjo įtakos tolesnei rusų ir užsienio teatro raidai.

Sergejus Sudeikinas (Sudeikin; 1882–1946), Nikolajus Sapunovas (Sapunov; 1880–1912) – rusų dailininkai, grupių „Meno pasaulis" ir „Mėlynoji rožė" nariai. 1904–1905 m. bendradarbiavo su V. Mejerholdu, jam režisuojant Teatre-studijoje prie MDT ir V. Komisarževskajos teatre. Sukūrė scenografiją garsiems V. Mejerholdo spektakliams – M. Maeterlincko „Tentažilio mirtis" ir „Sesuo Beatričė", H. Ibseno „Heda Gabler", A. Bloko „Balaganėlis". Jų dekoracijoms būdingas sąlygiškumas, stilizacijos bei simbolikos pradai.

p. 102–103

Cit. iš: A. Sutkus, „Keli vaidybos ugdymo momentai", *Gairės*, 1923, Nr. 1, p. 41.

p. 103

Julijus Aichenvaldas (Aichenvald; 1872–1928) – rusų literatūros kritikas, lyrinių esė autorius, A. Schopenhauerio kūrinių vertėjas į rusų kalbą. 1922 m. išsiųstas iš Rusijos, gyveno Vakaruose. Teatralams didelį įspūdį darė jo straipsnis „Teatro paneigimas", išspausdintas rinkinyje „В спорах о театре" (Москва, 1914, p. 9–38). Rašė apie J. Baltrušaičio poeziją.

Max Reinhardt (1873–1943) – austrų aktorius ir režisierius, daugiausia dirbęs Berlyne; teatro eksperimentatorius, spektaklių-reginių kūrėjas; *Nikolajus Jevreinovas* (1879–1953) – rusų režisierius, teatro teoretikas ir istorikas.

...*rusų poeto ir filosofo Viačeslavo Ivanovo teoriją* – žr. str. „Laisvūs niuansai" ir jo paaišk. (p. 529).

Apie Aleksandro Skriabino misteriją – taip pat žr. „Laisvų niuansų" paaišk.

p. 106

Konstantinas Mardžanovas (Mardžanašvili; 1872–1933) – režisierius, dirbęs Rusijos ir Gruzijos teatruose. 1913 m. Maskvoje įkūrė Laisvąjį teatrą ir jam vadovavo. Tarp šio tik vieną sezoną išsilaikiusio eklektinės krypties teatro steigėjų buvo ir J. Baltrušaitis. Pasak A. Koonen, jis turėjęs padėti tvarkyti literatūrinę teatro dalį, buvęs kviečiamas į repeticijas-perbėgas (А. Коонен, *Страницы жизни*,

Москва, 1975, p. 169, 184). 1914 m. pavasarį, vieną po kitos parengęs penkias skirtingų režisierių skirtingos stilistikos premjeras, teatras užsidarė.

Kamerinis teatras įsikūrė tais pačiais 1914-ais Laisvojo teatro žlugimo metais.

p. 107

Gorkio „Na dnie" – „Dugne".

...įeina vadinamasis rusų cerkvės „djačiok" – turbūt čia turimas galvoje atvejis, kai MDT, statydamas M. Gorkio „Miesčionis", Teteriovo vaidmeniui pasikvietė bažnytinio giedojimo praktikos turintį aktorių (žr. K. Stanislavskis, Mano meninis gyvenimas, Vilnius, 1951, p. 279–282).

p. 110

Constant-Benoît Coquelin (vadintas *Coquelin ainé* – Koklenu vyresniuoju; 1841–1909) – prancūzų teatro aktorius, klasikinės mokyklos atstovas. Vaidino *Comédie-Française* teatre. Buvo puikus Molière'o pjesių interpretuotojas. Žinomos Coquelino knygos apie vaidybos meną: „Menas ir aktorius" (1880), „Menas sakyti monologą" (1884) ir kt.

Avanturière – „Avantiūristė", prancūzų dramaturgo Émile'io Augier'o (1820–1889) eiliuota istorinės tematikos komedija, pirmąsyk suvaidinta *Comédie-Française* teatre 1848 m.

p. 112

Anna Pavlova (1881–1931) – garsi rusų balerina, iki 1910 m. šokusi Peterburgo Marijos teatre, vėliau su savo trupe gastroliavusi įvairiose pasaulio šalyse. Žizel to paties pavadinimo A. Adamo balete – vienas geriausių šios balerinos sukurtų vaidmenų. Straipsnio tekste buvo ne „Giselle", o „Juselle".

p. 113

Alexandre-François-Nicolas-Chéri Delsarte (1811–1871) – prancūzų dainininkas, kompozitorius, teatro pedagogas ir teoretikas, sukūręs sceninio gesto formavimo sistemą. Dainavo *Opéra-comique, Variétés* teatruose. Kūrė religinę muziką. Parengė gražiausių XVII–XVIII a. lyrinių eilėraščių rinktinę.

p. 114

Turbūt *Jean-Baptiste Provost* (1798–1865) – prancūzų aktorius, komikas, vaidinęs *Comédie-Française* teatre. Jo sūnus Eugène-François-Charles Provost (1836–1885) – taip pat aktorius komikas, debiutavęs *Comédie-Française*.

Vasilijus Kamenskis (Kamenskij; 1884–1961) – rusų poetas futuristas. Sruoga kartoja A. Tairovo netikslumą: „Stenka Razinas" buvo vaidinamas ne 1919 m., o 1918 m. sutelkus kelių Maskvos teatrų jėgas.

p. 115

skala – skalė, gama.

p. 118

Vilkolakis – satyros teatras, veikęs Kaune 1919–1925 m. Susikūręs kaip menininkų klubas, vėliau, režisieriui A. Sutkui vadovaujant, rengė italų *commedia*

dell'arte, kabareto principais grindžiamus vaidinimus. Drauge su V. Bičiūnu, V. Jomantu, V. Didžioku ir kitais scenarijus kūrė ir Sruoga.

p. 119

ad calendas graecas (lot.) – pažod.: iki graikiškųjų kalendų, t.y. niekada.

p. 120

Fillipo Tomaso Marinetti (1876–1944) – italų poetas, romanistas, dramaturgas. 1909 m. Paryžiaus dienraštyje *Le Figaro* paskelbė futuristų manifestą.

p. 121

Praksitelio statujai – Praksitelio skulptūros. *Praksitelis* (Praxitel) – sen. graikų skulptorius, laikomas moters akto pradininku.

Platonas Keržencevas (tikr. Lebedev, 1881–1940) – rusų publicistas, komunistų partijos veikėjas, vienas Proletkulto ideologų. Knygoje „Kūrybinis teatras" (1918) propagavo masinius teatrinius vyksmus.

p. 124

Cit. iš: A. Sutkus, „Dekoratyvinis pradas vaidyboje", *Gairės*, 1923, Nr. 2, p. 100–101.

TEATRO REIKALAI KLAIPĖDOS KRAŠTE. 1) I publikacija: Klaipėdos žinios, 1924, birželio 29, Nr. 121, parašas *Ramojus*.

p. 127

„Aukuro" draugija – ši „draugija tautos kultūrai kelti" (pirmininkas – Jokūbas Stikliorius) būrė saviveiklos teatrą, chorą, rengė parodas, paskaitas.

„ŠARŪNAS" TAUTOS TEATRE. 1) I publikacija: Lietuva, 1924, lapkričio 12, Nr. 256, parašas *Parvenu*.

V. Krėvės „Šarūno" (poema su prologu ir epilogu) premjera – 1924.V.31.

PASTABOS APIE GERUS IR BLOGUS DAIKTUS (KAIP TĄ BIEDNĄ MUŽIKĖLĮ BJAUROJA!). 1) I publikacija: Trimitas, 1924, Nr. 216, p. 22–25, parašas *Baltrus Ašaka*.

Groteskinė humoreska-recenzija apie spektaklį „Ameriką pirtyje", režisuotą B. Dauguviečio Valstybės teatre. Premjera – 1924.XI.23.

„VISI ŽMONĖS" TAUTOS TEATRE. 1) I publikacija: Lietuva, 1924, gruodžio 18, Nr. 286, parašas *J. Velbieka*.

„Visi žmonės" – F. Komisarževskio „viduramžių misterija", kurią vertė ir inscenizavo A. Sutkus.

p. 141

V. Krėvės „Skirgailos" premjera Valstybės teatre 1924.X.12. Rež. B. Dauguvietis.

TEATRO PASILEIDIMAS. 1) Autografas: LNMB RKR, f. 33, ap. 1.

„VILKOLAKIO" *ILIADA*. I publikacija: Lietuva, 1925, kovo 19, Nr. 63, parašas *Tot-Anch-Amonas*.

p. 146

V. Bičiūno „Iliada", arba „Dievai ir žmonės", „4 v. rimta operečiukė". Premjera – 1925.I.10.

...iš Offenbacho „Skaisčiosios Elenos" – *Jacques Offenbach* (tikr. Jakob Eberscht; 1819–1890) – prancūzų operetės pradininkas. Paryžiuje įkūrė teatrą *Bouffes-Parisiens*, kuriam vadovavo ir kuriame statė savo operetes. „Gražioji Elena" (1864) – viena populiariausių.

PO KELETO PASTATYMŲ. 1) I publikacija: Lietuva, 1925, balandžio 2, Nr. 75, parašas *J. Velbieka*.

p. 148

Žiūrovas – B. Sruogos „1 veiksmo tarškynė", *Anapus įstatymų* – „1 v. gvoltas", *Tėvynė* – „1 v. fragmentas". Premjera – 1925.III.8.

p. 150

Varnalėšos – V. Bičiūno komedija („žvangios piršlybos"). Premjera 1924.XI.27.

...neįtikinamas Chlestakovas – V. Bičiūno „aliarmuojančios komedijos" „Chlestakovas Lietuvoje" veikėjas. Premjera – 1924.IX.12.

„VILKOLAKIO" MILIJONAI. 1) I publikacija: 1925, balandžio 24, Nr. 91, parašas *Velbieka*.

„Milijonai" – V. Bičiūno ir A. Sutkaus „3 v. sukasprandė". Premjera 1925.IV.3.

„ŽIROFLĖ-ŽIROFLIA" TAIROVO RANKOSE. 1) I publikacija: Lietuva, 1925, rugpjūčio 17, Nr. 181, parašas *J. Velbieka*.

Giroflé-Girofla („Žiroflė-Žiroflia") – prancūzų kompozitoriaus Charles'io Lecocqo (1832–1918) operetė. Kamerinis teatras ją pastatė 1922 m., vėliau gastroliuodamas rodė įvairiuose Europos miestuose – Paryžiuje, Berlyne ir kt., 1925 m. – ir Kaune.

LIETUVIŲ TEATRO UŽDAVINIAI. 1) I publikacija: Kultūra, 1925, Nr. 9, p. 424–429; Nr. 10, p. 482–485; 2) II publikacija: ATIS, p. 66–86.

p. 157

...nelaimingais Odesos sionistų apaštaliukais – turimas galvoje odesiečio Davido Aizmano (1869–1922) komedijos „Konsulas Granatas" pastatymas Valstybės teatre (premjera – 1925.II.8).

p. 160

Carlo Gozzi (1720–1806) – italų dramaturgas, *commedia dell' arte principais* pagrįstų pjesių autorius, ir greičiausiai *Giovanni Antonio Sacchi, Sacco* (1708–1788) – italų aktorius improvizatorius, Trufaldino kaukės kūrėjas, kuriam

tekstus ar jų fragmentus rašė ir garsus italų dramaturgas *Carlo Goldoni* (1707–1793), Šviečiamojo amžiaus teatro Italijoje atstovas.

p. 164

Vikrama ir Urvasi – dabar: „Narsumu laimėta Urvašė".

p. 165

Sakuntala – dabar: „Šakuntala".

Hans Sachs (1494–1576) – vokiečių meisterzingeris, dramaturgas (plačiau žr. šio tomo str. „Naujos idėjos teatro moksle", p. 264–268).

VALSTYBINĖS DRAMOS PREMJEROS. 1) I publikacija: LŽ, 1925, spalio 25, Nr. 240, parašas *Zablockas*.

p. 172

Pix dum palpatur, pulpando manu masculatur (lot.) – kol derva tapnojama, tapnojant ranka išsitepa.

Apie: B. Dauguvietis, „Teatras ir politika", LŽ, 1925, lapkričio 8, Nr. 252.

ZABLOCKIO ATGAILA. 1) Autografas: MACBR f. 54, b. 291, 7 p.; 2) I publikacija, LŽ, 1925, lapkričio 8, Nr. 252, parašas *Jurgis Zablockas*.

Atsakymas Borisui Dauguviečiui – tame pačiame *Lietuvos žinių* numeryje (1925, lapkričio 8), išspausdinusiame straipsnį „Teatras ir politika".

p. 173

cimis (lot.) – branduolys.

mea culpa (lot.) – esu kaltas; mano kaltė.

VALSTYBINĖS DRAMOS PREMJERA: „MON BÉBÉ". 1) I publikacija: LŽ, 1925, lapkričio 15, Nr. 258, parašas *Jurgis Zablockas*; 2) II publikacija: ATIS, p. 79–81.

p. 178

Maurice'o Hennequino farso „Mon bébé" („Mano kūdikis") premjera Valstybės teatre įvyko 1925.XI.8 (rež. K. Glinskis). Kartais nurodomas ir antras kūrinio autorius – Collus.

Charles-Maurice Hennequin (1863–1888) prancūzų dramaturgas, sukūręs daug komedijų, farsų ir vodevilių (neretai bendradarbiaudamas su kitais autoriais).

p. 180

Čepurna, Versalis – tuometiniai Kauno restoranai.

OPEROS PREMJERA (HOFFMANNO PASAKOS). 1) I publikacija: LŽ, 1925, lapkričio 22, Nr. 264, parašas *Jurgis Zablockas*.

p. 182

pirmtakūnas – pirmtakas.

p. Bičiūno – p. Giros polemika „Lietuvoje" – jos paskata V. Bičiūno recenzija „Hoffmanno pasakos" (Premjeros įspūdžiai), Lietuva, 1925, liepos 18, Nr. 120.

p. 185

Jules-Paul Barbier (1822–1901) – prancūzų dramaturgas. Parašė nemažai libretų ir su kitais autoriais, ypač su Micheliu Carré (1822–1884), įvairių kompozitorių Fr. Halévy, G. Meyerbeero, J. Offenbacho, C. Saint-Saënso, A. Thomas, daugiausia – Ch. Gounod operoms, kaip antai Sruogos minimoms (žr. šio tomo p. 185): „Faust", „Romeo et Juliette" (libr. su M. Carré), „La reine de Saba" („Sabos karalienė", su M. Carré, „La Colombe", „Jeanne d'Arc" (pagal J. Barbier dramą). Operų „Psyché" (libr. su M. Carré), „Hamlet", „Françoise de Rimini" kompozitorius yra A. Thomas, „La nuit de Cléopâtre" – Victor Massé (1822–1884).

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1882) – vokiečių rašytojas, dirigentas, kompozitorius, dailininkas, teisininkas. Vienas žymiausių vokiečių romantizmo atstovų. Reikšmingas jo kūrybos tarpsnis – keletas gyvenimo metų Bamberge. Jis buvo šio miesto teatro režisierius, kūrė muziką, parašė nemažai kritikos straipsnių. Ne veltui Bamberge veikia Hoffmanno draugija ir jam skirtas muziejus. Daugelis jo literatūros kūrinių, kuriems būdinga tikrovės ir fantazijos sintezė, susiję su muzika; jie pagrįsti kontrapunktine kompozicija. Savo apysakas, noveles, pasakas jis dažnai jungdavo į ciklus. Vienas žymiausių kūrinių – „Katino Murklio pažiūros į gyvenimą ir kapelmeisterio Johaneso Kreislerio biografijos fragmentai atsitiktinai išlikusiuose makulatūros lapuose" (2 t., 1820–1822; liet. 1964).

Adelbert von Chamisso (tikr. Louis Charles Adélaide; 1781–1838) – prancūzų kilmės vokiečių rašytojas, gamtininkas. Žymiausias kūrinys – romantinė fantastinė psichologinė apysaka-pasaka „Nepaprasta Peterio Šlemilio istorija" (1814, liet. 1865). Yra parašęs dramų, baladžių, meilės lyrikos. Baladėje „Našlės sūnus" ir kai kuriuose eilėraščiuose esama lietuviškų motyvų.

p. 186

Gespensterhoffmann (vok.) – „vaiduoklių Hoffmannas".

Julia Marc – trylikametė Hoffmanno mokinė (Bamberge), labai muzikali, turėjusi puikų balsą. Pasak kai kurių Hoffmanno kūrybos tyrinėtojų, Julija pažadino jo literatūrinį talentą, tapo rašytojo mūza.

Sehr komische Stimmung... (vok.) – „Labai komiška nuotaika; humoristiškai irzli; nuotaika perėjo į *decrescendo*; muzikaliai egzaltuota, iki eksceso romantiška ir *capricio*; entuziastinga nuotaika, pakili nuotaika; labai džiaugsminga, audringa nuotaika ir t.t."

IBSENO KARŽYGIAI KAUNE: HELGELANDO KOVOTOJAI. 1) I publikacija: LŽ, 1925, gruodžio 13, Nr. 281, parašas *Jurgis Zablockas*; 2) II publikacija: ATIS, p. 82–86.

p. 189

Feliksas Vizbaras (g. 1880–?) – architektas, 1922–1925 m. Kauno miesto

inžinierius ir statybos skyriaus vedėjas; vėliau dirbo Susisiekimo ministerijoje. Suprojektavo Kaune nemažai visuomeninių pastatų ir puošnių gyvenamųjų namų. Straipsnyje minima baltoji vila Parodos kalne – „Kauko" restoranas.

kokio nors Lėmbriuko... – tikriausiai turimas galvoje *Vilhelmas Lehmbruck* (1881–1919), vokiečių skulptorius. 1910 m. apsigyveno Paryžiuje, buvo veikiamas avangardistų (C. Brankusi, A. Modigliani ir kt.) darbų. Laikomas ekspresionizmo atstovu.

APIE TEATRĄ IR KUKALIUS. 1) Autografas: MACBR, f. 54, b. 291, 8 p.; 2) I publikacija: LŽ, 1925, gruodžio 20, Nr. 287, parašas *Jurgis Zablockas*; 3) II publikacija: ATIS, p. 87–91.

p. 195

Liudas Gira tarė ir leptelėjo – žr. L. Giros recenziją „‚Farsui' apginti" (Dėl „Mon Bébé" Valst. Teatre), *Lietuva*, 1925, lapkričio 30, Nr. 270.

...apie p. Tarvydo „dramą"... – turima galvoje *Zablocko* slapyvardžiu pasirašyta recenzija „Valstybinės dramos premjera" (LŽ, 1925, spalio 25, Nr. 240), kurioje Sruoga neigiamai apibūdina J. Tarvydo dramos „Per audrą" ir J. K. Jerome'o komedijos „Mis Gobs" (dabar: „Pasiutėlė miss Hobs") spektaklius Valstybės teatre.

...p. Tarvydo drama – didis daiktas – žr. „Laišką į Redakciją", *Lietuva*, 1925, spalio 27, Nr. 241, parašas *Teologijos-filosofijos fakulteto seniūnas*. Laiške teisinamas V. Mykolaitis-Putinas: jis nebūtinai turįs atsakyti už studentų nestudijinius darbus ar į juos kištis. Dar apie B. Sruogos-Zablocko recenziją yra rašęs B. Dauguvietis straipsnyje „Teatras ir politika" (LŽ, 1925, lapkričio 8, Nr. 252).

p. 196

p. Tarvydui nuruntino... – žr. M. Vaitkus, „Mūsų naujausiasis dramos veikalas" (Pasižiūrėjus Valst. Teatre J. Tarvydo dramos „Per audrą"), *Lietuva*, 1925, lapkričio 19, Nr. 261.

...už puolusį farso taktą teatre – žr. *Mon Bebé* (Valstybės Teatre), *Lietuva*, 1925, lapkričio 12, Nr. 255, parašas *J.S.*

p. 198

Adolphe Appia (1862–1928) – šveicarų dailininkas ir teatrologas, eksperimentavęs su scenos erdve, apšvietimu, ypač muzikiniuose spektakliuose.

Jacques Rouché (1862–1957) – prancūzų režisierius, *Grand Opéra* teatro direktorius. Buvo veikiamas modernių G. Craigo teatrinių idėjų. Režisuodamas spektaklius siekė scenos meno ir plastinių menų sintezės. Parašė knygą apie XX a. pradžios teatrą (*L'Art théâtral moderne*, 1910).

Gémier (Firmin Tonnere; 1869–1933) – prancūzų aktorius, režisierius, kelių Paryžiaus teatrų direktorius. Bendradarbiavo su A. Antoine'u ir Laisvuoju teatru. Režisavo „Otelą" ir „Venecijos pirklį" Odeono teatre. Labiausiai jam

rūpėjo įkurti patrauklų, savitą prancūzų liaudies teatrą. Jis buvo įvairių renginių (Žiemos cirko spektaklių, populiaraus Dramos meno festivalio ir kt.) režisierius.

Jacques Copeau (1879–1949) – prancūzų rašytojas, režisierius, aktorius, teatro pedagogas ir teoretikas. Su jaunų aktorių trupe įsteigė „Senosios balandinės draugiją" (*La Compagnie du Vieux Colombier*, 1913). Remdamiesi G. Craigo ir K. Stanislavskio principais, jie stengėsi naujoviškai interpretuoti klasikinės dramaturgijos kūrinius. Originalūs išradingai jo režisuoti to meto garsių rašytojų dramų spektakliai turėjo įtakos Europos teatrams. Pats rašė, adaptavo pjeses. Vienas paskutinių testamentinių jo rašinių – „Liaudies teatras" (*Théâtre populaire*, 1942).

Norman Bel-Geddes (1893–1958) – amerikiečių scenografas, teatro be proscenijumo propaguotojas, trečiojo dešimtmečio pradžioje garsėjęs kaip amerikietiškųjų M. Reinhardto spektaklių dekoratorius.

p. 199

E. Ožeškova (Ožeškienė, Eliza Orzeszkowa, 1841–1910) – lenkų prozininkė, pirmaisiais XX a. dešimtmečiais populiari ir Lietuvoje. „Ožeškienės akuliurai" (akiniai) – čia: primityvus, tendencingas, elementarius masinio žiūrovo poreikius tenkinantis menas.

OPEROS REŽISIERIAUS REIKALU. 1) Autografas: MACBR, f. 45–57, 3 p. (mašinraštis), parašas *P. Delbe*, spėjama data: 1925 m.

Apie režisierių N. Viekovą žr. str. „Operos premjera" („Hoffmanno pasakos", p. 181–188), „Lohengrinas" (p. 217–218).

STIKLAS VANDENS. 1) Autografas: MACBR, f. 54, b. 291, 6 p.; 2) I publikacija: LŽ, 1926, vasario 21, Nr. 42, parašas *Jurgis Zablockas*.

p. 204

Eugène Scribe (1791–1861) – prancūzų dramaturgas, parašęs apie 350 pjesių, komedijų (daugelį su kitais autoriais), kurioms būdinga tobulai suregzta intriga, šmaikštumas. Rašė jis ir libretų operoms.

„Stiklo vandens" premjera Valstybės teatre – 1926.II.13. Į lietuvių kalbą vertė S. Čiurlionienė-Kymantaitė.

p. 205

Gebäude (vok.) – pastatas, trobesys, statinys.

Richard Müller-Freienfels (1882–1949) – vokiečių psichologas ir kultūros filosofas. Vienas iš svarbiausių jo veikalų – „Psichologija ir menas" (*Psichologie und Kunst*, 3 t., 1912, t. 3 – 1933).

p. 206

„Sudrumsta ramybė" – P. Vaičiūno pjesė.

Į Versailles rūmus, „Salon des Pendules" (pranc.) – į Versalio rūmus, „Laikrodžių salę".

LOHENGRINAS: VAIDYBOJE. 1) Autografas: MACBR, f. 54, b. 291, 14+4 p.; 2) I publikacija: LŽ, 1926, kovo 14, 18, Nr. 60, 63, parašas *Jurgis Zablockas*; 3) II publikacija: ATIS, p. 92–101.

Premjera – 1926.III.3; rež. N. Viekovas, dirig. J. Gruodis, dail. V. Dubeneckis. Buvo švenčiamas K. Petrausko sceninės veiklos Lietuvos teatruose 20-metis ir 15-metis profesionaliojoje scenoje.

p. 209

Gerhart Hauptmann (1862–1946) – vokiečių natūralistinės dramaturgijos pradininkas. Nobelio premijos laureatas. Jo dramoms būdingi ir kritinio realizmo, ir simbolizmo bruožai, psichologiškumas, mistinės ir neoromantinės tendencijos. Yra parašęs romanų, kūrinių pagrįstų istoriniais ir literatūriniais šaltiniais.

p. 210

Edouard-Louis-François Fétis (1812–1909) – belgų bibliotekininkas ir rašytojas. Dirbo Briuselio karališkojoje bibliotekoje, buvo Belgijos Akademijos narys. Paskelbė veikalų apie Briuselio meno vertybes, belgų muzikus, „Legendą apie šv. Hubertą" (1848) ir kt.

truveriai (dabar: truverai) – prancūzų Viduramžių klajojantys poetai, atlikdavę savo sukurtas dainas ar kitų žanrų kūrinius.

p. 214

über alles (vok.) – *virš* visko.

Nibelungų ratas – dabar: „Nibelungų žiedas".

p. 216

Folies-Bergère – nuo 1869 m. koncertų salė-kavinė Paryžiuje, kur vyksta puošnūs pramoginiai šou, jungiantys dainos, šokio, cirko elementus.

p. 218

traîne (pranc.) – čia: suknios šleifas.

...šimto operų pastatymo patyrimas – atvykdamas dirbti į Valstybės teatrą operos režisieriumi, N. Viekovas reklamavosi kitų kraštų teatruose jau pastatęs apie šimtą operų.

Pavelas Bermontas (1877–1941) – caro kariuomenės pulkininkas, vienas provokiškos baltagvardiečių rinktinės, veikusios Lietuvoje 1919 m., vadovų.

Pagaliau teksto vertimas... – „Lohengrino" libretą vertė Elena Žalinkevičaitė.

APLINK TUŠČIAS PASTANGAS IR TAIKOS DERYBAS. 1) Autografas: MACBR, f. 54, b. 291, 9 p.; 2) I publikacija: LŽ, 1926, balandžio 18, Nr. 88, parašas *Zablockis*; 2) II publikacija: ATIS, p. 102–105.

p. 220

„Per audrą" – J. Tarvydo pjesė (premjera – 1925X.21), „Žvejai" – S. Santvaro (1926.I.16).

p. 221

Firmin Gémier (1869–1933) – prancūzų teatro aktorius ir direktorius (žr. str. „Apie teatrą ir kukalius" paaišk., p. 198).

p. 222

Suvorino teatras – Literatūros ir meno draugijos teatras, veikęs Peterburge 1895–1915 m.; vadintas įvairiai, vėliau – pagal savininko A. Suvorino pavardę. Repertuare, ypač pirmaisiais veiklos metais, buvo daug rusų ir Vakarų Europos klasikų.

Habima – 1918 m. Maskvoje įsikūrusi teatrinė studija (*Habimah*), vaidinusi hebrajų kalba. Garsiausias studijos spektaklis – „Hadibukas", kurį režisavo J. Vachtangovas. Po 1926 m. gastrolių Europoje trupė negrįžo į Sovietų Sąjungą, toliau vaidino Vakarų Europoje ir JAV.

p. 223

Viktoras Jocaitis (1895–1976) – literatūros kritikas, vertėjas. Yra paskelbęs didelį straipsnį apie Maironį, kuriame įrodinėjo jo poemų menkumą („Maironio raštai", *Lietuva*, 1922, spalio 24, 26, 29; lapkričio 3, 7, 9, 15; gruodžio 6, 17, 31, Nr. 241, 243, 246, 249, 252, 254, 259, 277, 286, 295).

Ponas savo recenzijoj... – turima galvoje *Židinyje* 1926 m. (Nr. 3, p. 181–182) išspausdinta recenzija apie P. Vaičiūno komedijos „Tuščios pastangos" spektaklį Valstybės teatre, pasirašyta slapyvardžiu *Parterinis*, jos autorius – V. Mykolaitis-Putinas. Į Sruogos, kaip ir į kitą, taip pat šią recenziją kritiškai vertinantį Vikt. Pravdino (tikroji pavardė – P. Lubickas) straipsnį „Teatro užrašai" (*Lietuvis*, 1926, Nr. 14, p. 12–13), V. Mykolaitis-Putinas, vėl slapyvardžiu *Parterinis*, atsakė replika „Recenzentai supyko!" (*Židinys*, 1926, Nr. 4, p. 261). Zablockis čia vadinamas „įdomiu psichologiniu tipu, kurs kai pasislepia už skambių kriptonimų, tai pasijunta esąs didžiausias neklaidingas autoritetas, o visi, kas drįsta kitaip manyti arba jam nepatikti, vien jo koliojimų verti neišmanėliai". Toliau Zablockiui siūloma „sukultūrinti savo temperamentą ir kitaip manančių nelaikyti savo tulžies kaltininkais".

VALSTYBĖS TEATRO REIKALU. 1) I publikacija: Lietuva, 1926, balandžio 23, Nr. 90; 2) II publikacija: ATIS, p. 106–112.

p. 225

...pasikalbėjimas su p. Gira – „Valstybės Teatro reikalai" (Mūsų bendradarbis kalbasi su p. L. Gira, V. Teatro direkcijos pirmininku), Lietuva, 1926, balandžio 13, 14, 16, Nr. 81, 82, 84.

exposé (pranc.) – dokumento ar kūrinio santrauka.

p. 227

Suomijoj p. Savickis... – 1924–1927 m. rašytojas Jurgis Savickis buvo Lietuvos pasiuntinys Suomijoje.

p. 228

Ponia de Monsy – prancūzų *Grand Opéra* dainininkė Marguerite de Monsy, Lietuvoje gastroliavusi 1926 m. kovo pabaigoje, atliko pagrindinius vaidmenis G. Verdi operose „Traviata", „Rigoletas".

p. 229

„Buridano asilus" – turimi galvoje Valstybės teatro spektakliai: R. de Flers'o ir G.A. de Caillavet komedija „Buridano asilas" (premjera 1922.I.12), S. Čiurlionienės-Kymantaitės drama „Aušros sūnūs" (1923.XI.11), M. Lengjelio pjesė „Taifūnas" (1926.IV.10, visų spektaklių rež. K. Glinskis).

p. 230

Mykolas Songaila (1874–1941) – architektas, nuo 1922 m. Lietuvos universiteto technikos fakulteto architektūros katedros profesorius ir vedėjas; kartu su rež. K. Glinskiu vadovavo Valstybės teatro remontui, vykusiam 1922–1923 m.

Adolfas Kernius-Kernauskas – 1925–1926 m., sujungus operos, dramos, vėliau ir baleto trupes, Valstybės teatre sudarytos trijų žmonių (be jo, dar L. Gira ir A. Rucevičius) direkcijos narys – direktorius administratorius. Yra ir vaidinęs Valstybės teatre, Tautos teatre, 1927–1928 m. gastroliuojančioje muzikinėje trupėje „Vilnius" ir kt.

p. 231

loi du moindre effort (pranc.) – mažiausių pastangų dėsnis.

M. Drejerio pjesė „Septyniolikos metų" Valstybės teatre buvo pastatyta 1926.I.23 (rež. K. Glinskis).

Taip mirdavo lietuviai – H. Druckio-Liubeckio istorinė drama (premjera Valstybės teatre 1926.II.16, rež. B. Dauguvietis).

ATVIRAS LAIŠKAS P. NEZABLOCKIUI. I publikacija: Lietuva, 1926, balandžio 27, Nr. 93.

Nezablockio straipsnis „Zablockio kalambūrai" buvo išspausdintas laikraštyje *Lietuva*, 1926, balandžio 21, Nr. 88.

VISUOMENĖS ŠULAI. 1) Autografas: MACBR, f. 54, b. 291, 5 p.; 2) I publikacija: LŽ, 1926, spalio 29, Nr. 290, parašas *P.V.*

H. Ibseno „Visuomenės šulų" premjera – 1926.X.28. Rež. B. Dauguvietis, dailininkas V. Didžiokas, vertė A. Janulaitis.

p. 236

„Šiaurės karžygiai" – „Helgelando kovotojai" (žr. str. „Ibseno karžygiai Kaune", p. 189–194).

APIE TEATRINĘ GESTIKULIACIJĄ IR TEATRO DARBĄ. 1) Autografas: MACBR, f. 54, b. 291, p. 34; 2) I publikacija: LŽ, 1926, lapkričio 24, 25, 26, Nr. 271–273.

p. 241

Sergejus Kusevickis (Kusevickij; 1874–1951)– rusų dirigentas, kontrabosininkas virtuozas 1917–1920 m. buvo Sankt Peterburgo orkestro vadovas, vėliau dirigavo Paryžiaus, Bostono orkestrams. Parašė kūrinių kontrabosui.

p. 242

p. ministr. Čepinskio... – Vincas Čepinskis (1871–1940), chemikas ir fizikas, valstybės veikėjas, 1926 m. švietimo ministras ir ministro pirmininko pavaduotojas.

„Ryto" minimu p. Stikliorium... – tikriausiai turimas galvoje Jokūbas Stikliorius (1871–1942), visuomenės ir kultūros veikėjas. Nuo 1920 m. gyveno Klaipėdoje. 1922 m. su kitais čia įsteigė „Aukuro" draugiją ir iki 1939 m. buvo jos pirmininkas. Redagavo laikraščius.

p. 244

p. Rymaitės reikalu – Ona Rymaitė (1898–1950) buvo svarbiausia Valstybės teatro aktorė, sukūrusi daug pagrindinių vaidmenų, kurie atskleidė įvairiapusišką jos talentą. 1926 m. teatre vykstant pertvarkymams, ji su kitais aktoriais subūrė *Mūsų teatrą*, kuriam keletą metų vadovavo.

p. 246

viribus unitis (lot.) – sutelktomis jėgomis.

p. 248

Mignon – prancūzų kompozitoriaus Ambroise'o Thomas (1811–1896) opera, kurios libretas parašytas pagal W.A. Goethe's romaną „Vilhelmo Meisterio mokymosi metai" (Lietuvoje premjera 1926 m.); „Kaukių balius" – G. Verdi opera.

Apie: F. Kirša. „Valstybės Teatro darbai", *Lietuvos žinios*, 1926, gruodžio 11, Nr. 285; O. Rymaitė. „Dar prie V. Teatro", *Lietuva*, 1926, gruodžio 23, Nr. 289.

NAUJOS IDĖJOS TEATRO MOKSLE. 1) I publikacija: Židinys, 1926, Nr. 11, p. 220–228, Nr. 12, p. 285–298.

p. 254

commedia togata, commedia palliata (iš lot. *pallum* – apsiaustas) – graikiška vad. apsiausto komedija.

atellanae (lot.) – šiurkštaus sąmojo kupini liaudiški vaidinimai (Atėnų komedija).

George-Jacques-Marie Pelissier (1852–1918) prancūzų literatūrologas ir kritikas. Veikalų „Literatūrinis sąjūdis XIX a." (1889), „Volteras filosofas" (1912), „Romantizmo realizmas" (1912), „Prancūzų literatūros istorijos apybraiža" ir kt. autorius.

p. 255

skvozj magičeskij kristal... (rus.) – „Onieginas blankiam sapne / Staiga iškilo prieš mane / Laisvojoj tolumoj romano, – / Ir magiškame kristale / Neaiški buvo jų dalia" (žr. Aleksandras Puškinas, *Raštai*, t. 3, p. 190, vertė Antanas Venclova).

p. 257

Max Herrmann (1865–1942) – vokiečių literatūros ir teatro istorikas. Jo pastangomis Berlyno universitete įsteigtas Teatrologijos fakultetas. Svarbiausi

veikalai: „Viduramžių ir Renesanso vokiečių teatro istorijos tyrinėjimai" (*Forschungen zur deutschen Theatergeschichte das Mitelalters und der Renaissance*, 1914), kuriame pateikė praėjusių epochų spektaklių rekonstrukcijos metodą; „Hanso Sachso scena" (*Die Bühne des Hans Sachs*, 1923) ir kt.

p. 258

Robert Eduard Prutz (1816–1872) – vokiečių rašytojas, literatūros istorikas. Rašė romanus, istorines dramas, lyrinius eilėraščius. Minėtinos „Paskaitos apie vokiečių teatro istoriją" (*Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters*, 1848).

Eduard-Philipp-Devrient (1801–1877) – vokiečių operos dainininkas, teatro aktorius, režisierius (žr. str. „Kryžiaus kančių teatro Oberammergau" ir paaišk.).

Bertold Litzmann (1857–1926) – literatūrologas, Bonos ir Jenos universitetų profesorius.

Theatergeschichtliche Forschungen (vok.) – „Teatro istorijos tyrimai".

Schriften der deutschen Theatergesellschaft (vok.) – „Vokiečių teatro draugijos raštai".

Friedriech Ludwig Schröder (1744–1816) – vokiečių aktorius, dramaturgas. Garsėjo kaip tragiškų vaidmenų (Hamleto, Karaliaus Lyro, Pilypo iš Schillerio „Don Carlos" ir kt.) atlikėjas. Buvo Hamburgo teatro vadovas. Rašė pjeses.

p. 259

Gustave Cohen (1879–1958) – prancūzų istorikas, teatrologas. Sorbonos, Strasbūro universitetų profesorius. Be Sruogos aptariamo veikalo, dar minėtinos ir kitos reikšmingos studijos: „Didžioji Viduramžių šviesa" (*La grande clarté du Moyen Age*, Paris, 1945), „Viduramžių ir Renesanso laikų prancūzų teatro istorijos etiudai" (*Etudes d'histoire du théâtre en France au Moyen Age à la Renaissance*, 1956), knyga apie Ronsard'o gyvenimą ir kūrybą (išl. 1956) ir kt.

p. 260

Umwandlung (vok.) – pakeitimas, pertvarkymas.

meneur de jeu (pranc.) – vaidinimo vadovas.

p. 262

Alphonse Royer (1803–1875) – prancūzų rašytojas, literatūrologas. Buvo Odeono, Operos teatrų direktorius. Parašė nemažai dramų, daug libretų operoms. Paskelbė etiudų apie ispanų dramaturgiją. Pasak Sruogos, jis „pragarsėjo savo *Histoire Universelle du Théâtre*, Paris, 1869–1878, 6 tomai!".

Eugène François Lintilhac (1854–1920) – prancūzų literatūrologas ir teatrologas. „Visuotinės prancūzų teatro istorijos" (*Histoire générale du théâtre en France*, 5 t., 1909–1911) autorius.

Essai sur l'histoire du théâtre – Bapst'o „Prancūzų teatro apybraiža" (1893).

p. 263

Der moderne Theaterbau (vok.) – Hammitzscho studija „Modernioji teatro statyba" (1906).

Schiller und die Bühne (vok.) – J. Peterseno studija „Schilleris ir scena".

Die Inszenierung des deutschen Dramas... (vok.) – Kaulfuss-Drescho veikalas „Vokiečių dramos inscenizacija XVI ir XVII amžių sandūroje".

p. 264

Forschungen zur deutschen Theatergeschichte (vok.) – „Vokiečių teatro istorijos tyrinėjimai".

Hans Sachs (1494–1576) – vokiečių poetas ir dramaturgas, pasak jo kūrybos tyrinėtojo M. Herrmanno, 63 tragedijų ir 65 komedijų autorius. *Tragedy der hörnen Sewfried* – „Raguotojo Zigfrydo tragedija".

p. 268

Fastnachtspiele (vok.) – Užgavėnių vaidinimai.

p. 271

Emile Mâle (1862–1954) – prancūzų meno istorikas. Sorbonos profesorius. Veikalų „Viduramžių pabaigos religinis menas Prancūzijoje" (*L'Art religieux de la fin du Moyen Age*, 1908), „XII a. religinis menas Prancūzijoje" (*L'Art religieux an XII^e siècle en France*, 1922), „Viduramžių menas ir menininkai Prancūzijoje (*Art et Artistes du Moyen Age*, 1927) ir kt. autorius.

p. 274

Die Hamlet Darstellungen Daniel Chodowieckis und ihre Quellenwert für die deutsche Theatergeschichte des 18. Jhr. – „Danielio Chodowieckio Hamleto interpretacijos ir jų, kaip šaltinių, reikšmė XVIII a. vokiečių teatro istorijai".

p. 276

Gesellschaft der Freude und Förderer der Theaterwissenschaftliche Instituts an der Universität Berlin (vok.) – Berlyno universiteto Teatro mokslo instituto bičiulių ir rėmėjų draugija.

p. 278

Veranstaltung (vok.) – renginiai.

Probebühne (vok.) – scena repeticijoms.

p. 280

Nul und Nichts (vok.) – niekur arba nieko.

„TARTIUFAS" MŪSŲ SCENOJE. 1) I publikacija: Lietuvis, 1927, sausio 22, Nr. 15, parašas *Benediktas Laučka*.

p. 283

esprit (pranc.) – dvasia; prasmė; sąmojis.

p. 284

Moja žiznj v iskusstvie (rus.) – Konstantino Stanislavskio (1863–1938) veikalas „Mano meninis gyvenimas" (1926).

koronnaja rolj (rus.) – vainikuojantis vaidmuo.

lazzi (it. *lazzo* – pokštas) – ladzai, vienas italų *commedia dell'arte* elementų: trumpos bufoninės scenelės, akrobatiniai triukai, improvizuoti juokavimai.

p. 285

La servetta (it.) – tarnaitė, tradicinis *commedia dell'arte* teatro personažas.

NETVARKA. 1) I publikacija: Lietuvis, 1927, sausio 29, Nr. 21, parašas *Ben. L-ka.*

p. 287

Marija Kuznecova-Benua (1880–1966) – rusų dainininkė (sopranas). Marijos teatro solistė, gastroliavusi užsienio teatruose ir Lietuvoje.

Adelė Galaunienė (Nezabitauskaitė; 1895–1962) – dainavo Kauno Valstybės teatre. Buvo VOBT solistė. Svarbiausi vaidmenys: Violeta („Traviata"), Džilda („Rigoletas"), Margarita („Faustas") ir kt.

„TIKĖJIMO TRAGEDIJA". 1) I publikacija: Lietuvis, 1927, balandžio 19, Nr. 84, parašas *B. Laučka.*

p. 289

Les Tragédies de foi (pranc.) – R. Rolland'o „Tikėjimo tragedijos".

p. 291

Charles Bémont (1848–1919) – prancūzų istorikas, akademikas. Labai reikšmingų veikalų apie Anglijos istoriją autorius, daręs didelę įtaką istorijos mokslo raidai.

homme fait, il devint un chevalier accompli (pranc.) – žmogus veikia, jis tapo tobulu riteriu.

STRAZDŲ VESTUVĖS. 1) I publikacija: Lietuvis, 1927, birželio 4, 8, Nr. 123, 125.

p. 294

K. ir J. Strazdų sumanymas... – Kazys Strazdas (1864–1943), knygnešys, daraktorius, spaustuvininkas, aktyviai dalyvavęs Vilniaus lietuvių veikloje, platinęs lietuvišką spaudą kaimuose, rinkęs vestuvines dainas. Drauge su Jonu Strazdu, turinčiu didesnę sceninę patirtį, parengė „Lietuviškų vestuvių" spektaklį, kuris buvo rodomas Kaune, Tilmanso salėje, Valstybės teatre. Apie J. Strazdą žr. str. „Apie teatro mėgėjų veiklą Panevėžyje" paaišk. (p. 528).

Spektaklį recenzavo Vaižgantas (žr. „Lietuviškos vestuvės", *Lietuva*, 1927, gegužės 23, Nr. 113), Vargovaikis („Lietuviškos vestuvės", *Lietuviškos žinios*, 1927, kovo 3, Nr. 50).

p. 296

elinų „falaforų ceremonijos" – helenų (sen. gaikų) kai kurių švenčių metu buvo garbinamas vyriškos lyties simbolis falas (falaforai – falo nešėjai).

p. 304

Praksitelio figūros – Praksitelio skulptūros.

IŠ TEATRO PARODOS MAGDEBURGE: 1) I publikacija: Lietuvis, 1927, liepos 15, 26, 28, rugpjūčio 18, Nr. 155, 164, 166, 182, be parašo.

p. 306

nouveau riche (pranc.) – naujasis turtuolis.

Rache prie viešo kelelio... – plėšikas prie viešo kelelio.

p. 310

Historische Abteilung (vok.) – Istorijos skyrius.

Die Afrikanerin – prancūzų kompozitoriaus G. Meyerbeero (tikr. Jacob Liebmann Ber; 1791–1884) opera „Afrikietė" (1864).

p. 314

parvenu (pranc.) – praturtėlis, prasisiekėlis.

anglų „pageant"... – teatras ant ratų.

p. 315

Bernardo Buontalenti (1536–1608) – italų teatro architektas ir dekoratorius, tarnavo Medičiams. Jo mokinys, taip pat florentietis *Giulio Parigi* (1590–1636) – operos spektaklių dekoratorius, kurio darbams būdingas klasikinis paprastumas. *Josef Furtenbach* (1591–1667) – G. Parigi bendraamžis, teatro architektas ir dailininkas. Visi trys savo scenografiją grindė XVI–XVII a. teatre paplitusiu *telari* principu (*telari* – tripusės besisukančios prizmės; kiekviena iš jų plokštumų turėjo atskirą piešinį, – atsuktų į publiką tų plokštumų visuma ir sudarydavo bendrą scenos vaizdą).

p. 322

Die Arbeiterbühne (vok.) – „Darbininkų scena.

Die Kunst dem Volke aus dem Volke! (vok.) – Menas liaudžiai iš liaudies!"

Vereinigung der deutschen gemeinnützigen Landes- und Wandertheater (vok.) – Visuotinai naudingų vokiečių žemės ir keliaujančių teatrų susivienijimas.

TEATRO MOKSLAI SSR-ijoje. 1) I publikacija: Lietuva, 1927, rugsėjo 15, Nr. 207.

p. 324

vremennik otdela istoriji i teoriji teatra gosudarstvennogo instituta istoriji iskusstv (rus.) – „valstybinio menų istorijos instituto teatro istorijos ir teorijos skyriaus metraštis (žurnalas?)".

prof. A. Gvozdev – Aleksejus Gvozdevas (1887–1939), rusų teatrologas, literatūros tyrinėtojas. Svarb. veikalai: „Europos teatro istorija" (su A. Piotrovskiu, 1931), „Vakarų Europos teatras XIX ir XX a. sandūroje" (1939) ir kt.

[TEATRO LITERATŪRA]. 1) I publikacija: Lietuva, 1927, rugsėjo 16, Nr. 208.

p. 329

Gustave Cohen. *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen âge* (pranc.) – „Spektaklių (pastatymų) viduramžių religiniame prancūzų

teatre istorija". Dar apie G. Coheną žr. šio tomo str. „Naujos idėjos teatro moksle" (p. 259–263) ir jo paaišk.

Mémoires couronnés de l'Académie de Belgique (pranc.) – Belgijos Akademijos premijuoti memuarai.

Forschungen... – „Forschungen zur deutschen Theater".

[BALETO LITERATŪRA]. 1) I publikacija: Lietuva, 1927, rugsėjo 23, Nr. 214.

p. 331

Жан-Жорж Новерр. Письма о танце [Laiškai apie šokį] – J.-G. Noverre'o veikalo „Laiškai apie imitacinius menus" (*Lettres sur les arts imitateurs*, 1807) vertimas į rusų kalbą.

Jean-Georges Noverre (1727–1810) – prancūzų šokėjas, baletmeisteris, vienas pirmųjų baleto teoretikų. Šoko Paryžiuje *Opéra-Comique* baleto spektakliuose. Vadovavo Londono teatro *Drury Lane*, Liono ir Marselio baleto trupėms, buvo Paryžiaus, Štutgarto, Vienos, Milano teatrų baletmeisteris. Jis daug dėmesio teikė baleto siužetui; atsisakė nepatogių, puošnių kostiumų, efektų. Knygoje „Laiškai apie šokį ir baletus" (*Lettres sur la danse et les ballets*, 1760) pabrėžė choreografijos ir scenografijos, šokio ir muzikos vienovės būtinumą. Jo teorinės nuostatos darė didelę įtaką XVII a. pab. – XIX a. pradžios baleto raidai, padėjo pagrindus profesionaliajai choreografijai kaip savarankiškai menui.

Ivanas Solertinskis (Solertinskij; 1902–1944) – rusų muzikologas, teatrologas, literatūrologas. Leningrado konservatorijos profesorius. Vienas pirmųjų to meto rusų muzikologų, tyręs G. Malherio, Ch.W. Glucko, A. Schönbergo kūrybą. Jo veikla darė įtaką rusų operai, baletui, simfoninei muzikai.

APIE TEATRĄ IR LITERATŪRĄ. 1) I publikacija: Lietuva, 1927, spalio 3, 4, 5, Nr. 222–224.

p. 340

...devyni autoriai kartą vieną romaną rašė – Sruoga turi galvoje tęstinį eksperimentinį (nebaigtą) neva devynių autorių, o iš tiesų anoniminį romaną „Pono Silvestro Šaltakaltūnio žygiai", spausdintą tik du mėnesius (1925 m. lapkričio–1926 m. sausio mėn.) ėjusiame dienraštyje *Kauno naujienos*.

p. 341

„U istokov dramaturgiji" (rus.) – „Prie dramaturgijos ištakų".

p. 344

Klaibundas, rašydamas savo garsųjį „Kreidekreis"... – Klabundas (Klabund, tikr. Alfred Henschke; 1890–1928), vokiečių rašytojas. „Kreidekreis" – jo drama „Kreidos ratas", kurią Sruoga vadina „Kreidos rateliu". Yra parašęs ekspresionistinių romanų apie istorines asmenybes (pvz., Rasputiną), bohemiškų eilėraščių, pagrįstų gatvės ir kabaretų dainų intonacijomis.

p. 345

...empire, Louis Quatorse, Biedermeyer – ampyro, Liudviko XIV, bydermejerio (XIX a. I pusės Vokietijoje ir Austrijoje) stiliai.

BOLŠEVIKAI IR TEATRAS. 1) I publikacija: Lietuva, 1927, spalio 15, Nr. 233.

grabj nagrablennoje (rus.) – grobk, kas prigrobta.

p. 350

„Puti razvitija teatra" (rus.) – „Teatro raidos keliai".

p. 353

bez vsiakovo komčvanstva (rus.) – be jokio komunistiško didžiavimosi.

p. 354

„Na kakoj mnie ražon tiažestj bračnuju nesti, vedj dostatočno žon u prijatelej jestj" (rus.) – „kurių galų man vedybų naštą tempti, juk bičiuliai į valias žmonų turi".

„U Petra na serdce kliaksa milka osramilasia..." (rus.) – Petras per mielosios paklydimą gėdą užsitraukė...; „Ne došli eščio do zagsa – dvojnioj razrešilasia..." – Nespėjo nueit į „zagsą", o jau dvynius pagimdė.

p. 350

Vladimiras Bil-Belocerkovskis (Belocerkovskij; 1885–1970) – rusų sovietinis dramaturgas. Pjesių „Štormas" (1926), „Štilis" (1927) autorius. Jo apsakymų išspausdinta ir lietuvių kalba rink. „Štai ji, Amerika!" (1950, 1954).

ALFREDO KERRO JUBILIEJUS. 1) I publikacija: Lietuvos aidas, 1928, vasario 6, Nr. 5, be parašo.

p. 359

Alfred Kerr (1867–1948) – vokiečių publicistas, teatro kritikas, eseistas. 1892–1990 m. kaip teatro kritikas bendradarbiavo *Vossische Zeitung, Neu Rundschau, Breslauer Zeitung.*

geisteskrank (vok.) – psichinis ligonis.

RUSŲ TEATRAS VOKIEČIŲ ŠVIESOJ. 1) I publikacija: Lietuvos aidas", 1928, vasario 7, Nr. 6.

p. 361

Joseph Gregor (1888–1960) – austrų literatūros ir teatro istorijos tyrinėtojas (kilęs iš Ukrainos). Poetas, prozininkas, dramaturgas, operos libretų autorius. Vienos universiteto profesorius, bibliotekos direktorius. 1923 m. Austrijos nacionalinėje bibliotekoje įkūrė teatro skyrių, kuriam vadovavo iki 1954 m. Vėliau buvo Austrijos teatro muziejaus direktoriumi. Svarb. veikalai: „Vienos baroko teatras" (*Das Wiener Barocktheater*, 1922), „Pasaulinio teatro istorija" (*Weltgeschichte des Theaters*, 2 t., 1933), „Vaidybos menas" (*Der Schauspielführer*, 6 t., 1953–1957) ir kt.

René Fülop-Miller (1891–1963) – austrų rašytojas, kultūros istorijos tyrinėtojas. Kūrybai būdingi filosofiniai, religiniai aspektai. Svarbesni veikalai: „Bolševizmo dvasia ir veidas" (*Geist und Geschicht des Bolschewismus*, 1926), „Jėzuitų galia ir paslaptis" (*Macht und Geheimnis der Jesuiten*, 1929 ir kt.).

p. 364

Die ungeheure dramatische Aufnahmföhigheit des Publikums (vok.) – didžiulė dramatiška publikos reakcija.

p. 367

den Begriff des einzelnen Theaters erhöht zu haben (vok.) – iškelti atskiro teatro sąvoką.

p. 367

Regiebuch (vok.) – režisieriaus knyga.

p. 369

Sebastiano Serlio (1475–1554) – italų architektas, architektūros teoretikas. Nuo 1541 m. dirbo Prancūzijoje, Fontenblo (Fontainebleau) rūmų architektu. Kadangi jo statinių neišliko, jis labiau žinomas savo teoriniais architektūros kūriniais (7 t., 1537), Europoje paskleidusiais Vitruvijaus idėjas.

Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) – iatlų dailininkas, grafikas, vario raižytojas, architektas, turėjęs įtakos ampyro raidai. Kūrė ofortų serijas. Ofortai panašūs į barokines teatro dekoracijas, jiem būdingi romantiniai elementai.

Jacob Burckhard (1818–1897) – šveicarų istorikas. Bazelio un-to profesorius. Tyrinėjo Antikos ir Renesanso laikotarpių Italijos istoriją, meną ir kultūrą. Pasak jo, meno istorija neatsiejama nuo kultūros ir civilizacijos istorijų. Visuomenės raidoje jis išskyrė tris glaudžiai susipynusius veiksnius – valstybę, religiją ir kultūrą. Svarb. veikalai: „Renesanso kultūra Italijoje" (1860), „Graikijos kultūros istorija (4 t., 1898–1908).

NAUJOJI VOKIEČIŲ SCENIKA. 1) I publikacija: Lietuvos aidas, 1928, vasario 20, 21, Nr. 16, 17, parašas *B.S.*

p. 371

Bühnenbild (vok.) – scenovaizdis.

p. 372

Arnold Böcklin (1827–1901) – šveicarų dailininkas. Dėstė Veimaro meno mokykloje. Sukūrė mitologinių, alegorinių kompozicijų, peizažų, portretų. Kūrybai būdingi simbolizmo, neoromantizmo bruožai; vėlyvieji kūriniai mistiški.

p. 374

Die Neue Sachlichkeit (vok.) – naujasis daiktiškumas.

gegenständlich (vok.) – daiktinė, reali, tikroviška.

p. 378

Walter Gropius (1883–1969) – vokiečių ir JAV architektas, architektūros teoretikas, dizaineris. 1919 m. įkūrė Bauchauso mokyklą Veimare, buvo jos

direktorius. Sukūrė daug modernių urbanistinių, funkcionalistinių projektų (pastatų, sienų, kvartalų, teatrų, parodų paviljonų, automobilių, baldų dizaino). Parašė knygų, iš kurių reikšmingiausia – „Naujoji architektūra ir Bauhausas" (1935).

„PAKALNĖ". 1) I publikacija: Lietuvos aidas, 1928, vasario 23, Nr. 21, parašas *B.S.*

„Pakalnė" – Eugène'o d'Albert'o (1864–1932) opera, Kauno Valstybės teatre pastatyta 1928 m. (rež. V. Tichomirovas); antrąkart pavadinimu „Slėnyje" – 1956 m. Vilniaus operos ir baleto teatre.

p. 398

Jurgio Baltrušaičio eil. „Kalnų piemuo" iš rinkinio „Kalnų takas" vertimas (žr. Jurgis Baltrušaitis, *Žemės laiptai. Kalnų takas*, Vilnius: Vaga, 1973, p. 159, vertė Linas Broga).

Per atšlaitę žalią
Ties kloniu senu,
Užtraukęs dainelę,
Aš bandą genu...

Kur saulė negęsta,
Raliuosiu smagus...
Skudutį ir lazdą
Man davė dangus...

Lyg srūvantis pieva
Upelis, gryna
Iš Dievo – į Dievą –
Ir mano daina...

[TEATRO LITERATŪRA]. 1) I publikacija: Lietuvos aidas, 1928, kovo 19, Nr. 40.

p. 385

La Commedia dell'arte ou Le Théâtre de comédiens italiens des XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles – Commedia dell'arte, arba Italų aktorių komikų teatras XVI, XVII ir XVIII a.

p. 387

Jean-Baptiste-Gaspard Deburau (tikr. Jan Kaspar Dvořák; 1796–1846) – prancūzų mimas. Čekų kilmės. Iš pradžių dalyvavo tėvų akrobatų trupės vaidinimuose. Nuo 1816 m. – *Théâtre des Funambules* aktorius. Sukūrė savitą, išraiškingą Pjero (*Pierrot*) personažą, kurį vaidino apie 20 metų. Jo vaidybai būdingas psichologiškumas, grotesko, farso, bufonados elementai. Apie jį S. Guitry parašė pjesę „Deburau" (1918), režisierius M. Carné sukūrė filmą „Galiorkos vaikai" (1945). Jo tradiciją tęsė sūnus Charles (1829–1873), bet talentu neprilygo tėvui.

NEPAPRASTA PREMJERA. 1) I publikacija: Lietuvos aidas, 1928, gegužės 31, Nr. 96; 2) II publikacija: ATIS, p. 113–116.

p. 390

Pirandello „Šiaip ar taip" premjera – 1928.V.26; rež. B. Dauguvietis, dail. V. Dubeneckis.

Luigi Pirandello (1887–1936) – italų rašytojas. Įkūrė „Teatro d'Arte" ir jam vadovavo. Rašė eilėraščius, romanus. „Šiaip ar taip" (1918) – viena iš jo groteskinių dramų, kurioms būdingas sąlygiškumas „teatro teatre" principai.

p. 391

casus belli (lot.) – karo priežastis, dingstis karui pradėti.

p. 392

Furtenbach... Giulio Parigi... Buontalenti – žr. str. „Iš Teatro parodos Magdeburge" (p. 315) ir paaišk.

p. 394

Linksmosios Vindzoro moterys – vokiečių kompozitoriaus Otto Karlo Nikolai (1810–1849) komiškoji opera „Vindzoro šmaikštuolės" (1849), Lietuvoje 1928 m. pastatyta pavadinimu „Vindzoro kūmutės". Režisierius – rusų emigrantas N. Tichomirovas, valstybės teatre dirbęs 1927–1928 m. Čia jis dar pastatė G. Verdi „Aidą" ir E. d'Albert'o „Pakalnę".

ŽYDŲ VAIDYBOS STUDIJOJE. 1) I publikacija: Lietuvos aidas, 1928, birželio 1, Nr. 97, parašas *Š-a.*

p. 395

Icchokas Leibas Perecas (1851–1915) – žydų rašytojas. Savamokslis. Iš pradžių rašė ivritu, vėliau – jidiš kalba. Išleido keletą novelių, apysakų rinkinių – „Chasidų pasakojimai" (1900) ir „Liaudies legenda" (1904–1909). Parašė dramą „Naktį turgaus aikštėje" (1907). Jo kūryba turėjo įtakos naujajai žydų literatūrai.

„REŽISŪRA IR TECHNIKA". 1) I publikacija: Lietuvos aidas, 1928, rugsėjo 27, Nr. 194, be parašo.

p. 398

laikininkai – amžininkai.

p. 399

Raumkünstler (vok.) – erdvės menininkas.

p. 400

Su allonge pariuku – su ilgu peruku.

stenotipistė – stenografistė.

Troilas ir Kresida – viena iš vėlyvųjų Shakespeare'o komedijų (par. 1602),

[TEATRO LITERATŪRA]. 1) I publikacija: Lietuvos aidas, 1928, spalio 16, Nr. 210.

p. 402

La mise en scène théâtrale d'aujourd'hui – „Šiandieninio teatro spektakliai".

Julius Bab (1880–1955) – vokiečių teatrologas. 1933 m. apsigyveno JAV. Parašė teatrologijos knygų: „Vokiečių dramos kronika (5 t., 1900–1926), „Šiuolaikinis teatras" (1927), rašytojų ir aktorių biografijų.

p. 403

ad augusta per angusta (lot.) – į aukštybes siauru keliu; per sunkumus į laimę.

p. 404

non multa, sed multum (lot.) – nedaug, bet gerai (Plinius M.)

[SVETIMOJI LITERATŪRA]. 1) I publikacija: Piūvis, 1929, Nr. 2, p. 108–110.

p. 405

René Fülop-Miller (1891–1963) – austrų rašytojas, kultūros istorijos tyrinėtojas (žr. str. „Rusų teatras vokiečių šviesoj", p. 361, ir paaišk.).

Joseph Gregor (1888–1960) – austrų literatūrologas ir teatro istorijos tyrinėtojas (žr. ten pat, p. 361).

Burg-Theater (vok.) – pilies teatras.

p. 406

Die Mode. Menschen und Moden (vok.) – „Mada. Žmonės ir madas".

p. 407

Flohpelzchen (vok.) – „blusų kailiukai".

PRAKALBOS VIETOJE. 1) I publikacija: B. Dauguvietis. Teatrališkoji Maskva, Kaunas, „7 Meno dienų" leidinys, 1929.

Apie: V. Bičiūnas. „B. Dauguvietis. Teatrališkoji Maskva"; „7 Meno dienų" leidinys, 1929, *Židinys*, 1929, Nr. 7, p. 88–89.

VALSTYBINIO DRAMOS TEATRO DEŠIMTMETIS. 1) I publikacija: Vairas, 1929, Nr. 1, p. 64–69; 2) II publikacija: ATIS, p. 117–122.

p. 412

Suversti kaltę „strieločnikams" – suversti kaltę mažiausiems, eiliniams; стрелочник (rus.) – geležinkelio iešmininkas.

Maskvos „Habima" – žr. str. „Aplink tuščias pastangas ir taikos derybas" paaišk.

p. 416

Vaidybos studija „Habima" Kaune įsteigta 1926 m. pavasarį žydų mokslo ir kultūros draugijos „Turbūt" iniciatyva. Pirmasis vadovas – A. Sutkus, nuo 1927 m. rudens – Michaelis Goras; tarp dėstytojų buvo V. Sotnikovaitė, L. Mirskis ir kt. Pirmą spektaklį (I. Pereco kūrybos inscenizaciją) studija surengė 1928 m.

Dauguvietis Goro studiją <...> išlojojo... – turima galvoje neigiama B. Dauguviečio recenzija: „Hebrajų Vaidybos Studijos spektaklis Valst. Teatre" („Skapeno sukti žygiai", 3 v. groteskas „sulig Moljeriu"), *7 meno dienos*, 1929, kovo 13, Nr. 35, p. 8–9.

KIPRAS PETRAUSKAS. 1) I publikacija: Kaunas: Tulpė, 1929, 216 p.

Nurodomi du knygos autoriai: Balys Sruoga ir Viktoras Žadeika. Tačiau, išskyrus vieninteli V. Žadeikos straipsnį „Lietuvoje" – apie pagrindinius K. Petrausko sukurtus vaidmenis Kauno Valstybės teatre, visa kita parašyta Sruogos. V. Žadeikos straipsnis į šį tomą nededamas. Čia pateikiamas abiejų autorių „Prakalbos" tekstas (datuojamas 1928 m. lapkričio 1 d.):

Šis leidinys nesiekia tikslo, kurio paprastai siekia moksliška monografija. Nes rašiniai apie Kiprą Petrauską kol kas dar negali turėti monografijos pobūdžio.

Kipras Petrauskas ne tik tebėra mūsų tarpe, jis yra dabar pačioje savo kuriamojo pajėgumo aukštybėje. Jis savo kūrybinį kelią yra gal vos įpusėjęs ir ateity dar ilgai ir plačiai garsės savo naujais žygiais. Tad jei nėra baigtas tyrimo objektas, kaip galėtų būti baigtas tyrimas? Kaip galėtų eiti išsemiamas jo įvertinimas, jei kūrėjas kiekvienu nauju žygiu sukuria naujų brangenybių?

Rašiniai apie gyvą tebekuriantį aktorių geriausiu atveju galėtų turėti daugiau ar mažiau pilnos charakteristikos pobūdžio, bet nieku būdu ne išsemiamos monografijos.

Tačiau kalbant apie aktorių tenka siaurinti ir charakteristikos rėmus. Kas kita, pavyzdžiui, apibrėžti poetą ar kompozitorių, kurių kartą sukurti veikalai pasilieka fiksuoti. O artistas, interpretuodamas tą ar kitą rolę, tą ar kitą muzikalinį kūrinį, vaidindamas keletą sykių, tik išimtiniais atvejais pasikartoja – dar antrą kartą sukuria tokį pat vaizdą, kokį buvo sukūręs pirmą kartą vaidindamas. Artisto kuriamasis vaizdas pareina ne tik nuo jo kūrybinės intencijos – pareina ir nuo tūkstančio kitų, dažnai sunkiai definuojamų, aplinkybių. Artisto nuotaika, kurios „diapazonas" gali būti neišsemiamai platus, artisto fizinė savijauta, artisto sąmonės turinys – visa tai betarpiškai atsiliepia į jo kuriamąjį vaizdą. Pagaliau, kaip reikšmingai Stanislavskis pastebi: žmogaus prigimties 1/10 dalis yra sąmoninga ir 9/10 – nesąmoninga. Bekuriant aktoriui vaizdus nuolat prasiveržia jo pasąmoningosios dalys, įvairiai nudažydamos kuriamąjį vaizdą. Ar maža dar yra ir kitų veiksnių, sudarančių artisto kuriamajam vaizdui tam tikro atspalvio? Šiuos įvairius veiksnius koordinuoja į vienumą aktoriaus kūrybinė intencija, kuri įvairiuose sukurto vaizdo variantuose išlaiko pagrindinę vaizdo formą. Tačiau vaizdo detalės kartais esti ne mažiau svarbios negu pagrindinė forma.

Apibrėžiant aktorių tad sunku eiti tiksliausiu keliu. Norint apibrėžti aktorių pilnutinai, tektų „restauruoti" kiekvieną aktoriaus vaidinimą ir tik tada daryti išvadas. O tikslus „restauravimas" iš viso nėra galimas. Šiame darbe „restauratorius" turi operuoti nekokios vertės šaltiniais: 1) savo paties atmintimi, kuri yra labai reliatyvus ir maža tepatikimas dalykas, ir 2) kitų liudymais: spaudos recenzijomis, užrašais ir t.t. Tačiau ir recenzijos, pavyzdžiui, taip pat yra labai subjektyvus dalykas ir, kas blogiausia, paprastai per maža tepabrėžia cha-

rakteringąsias vaidybos detales bei atspalvius. Recenzija dažniausia pasitenkina subjektyviškai teapmesdama bendrą vaidinimo kontūrą. Atsiremiant šitokiais šaltiniais, norint restauruoti aktoriaus kūrybos vaizdą tektų imtis didžiausio, esmėj labai smulkaus – „mikroskopiško" – darbo ir to darbo vaisiai vargu būtų neginčijami, nekalbant jau, ar jie būtų įdomūs ir platesnei visuomenei.

Tad apibrėžiant aktoriaus kūrybą tenka atsisakyti nuo minties duoti jo kūrybos pilną vaizdą, tenka pasitenkinti bendrais kontūrais, bendrais bruožais. O bendri bruožai dar niekuomet nėra buvę tikslūs, todėl niekuomet nėra buvę moksliški...

Pagaliau, kalbant apie tebekuriantį aktorių, tenka siaurinti temą ir dar dėl vienos ypatingos priežasties. Norint apibrėžti aktoriaus kūrybinį kelią, tenka atsižiūrėti ir į jo paties individualinį gyvenimą. Tenka konstatuoti įvairios įtakos, atsiliepusios jo asmeny, charaktery, kūryboj. Tačiau rausimasis po intymų žmogaus gyvenimą, kol pats žmogus tebėra tarp mūsų, kol tebėra ir tie žmonės, kuriuos tektų paliesti besirausiant po vieno žmogaus „dūšią", šitoks rausimasis visuomet yra maža kam malonus, nes į tokį rausimąsi turėtų būti įnešta vertinimo elementų, ir vertinimas turėtų skambėti objektingai, todėl sykiu jis vargu galėtų skambėti ir korektingai...

Net biografinė medžiaga tegali būti paimta kur kas siauresnė prasme, negu to reikalautų dalyko esmė.

Visi tokie sumetimai privertė leidinio apie Kiprą Petrauską tvarkytojus atsisakyti nuo monografijos idėjos – privertė pasitenkinti bendra artisto gyvenimo ir kūrybos charakteristika. Iš čia kyla ir visi trūkumai, kurių kritika šiame leidiny netruks įžiūrėti. Pavyzdžiui, išvadų bendrumas (iš čia ir jų paviršutiniškumas), charakteristikos nepilnumas, stoka sistemos ir t.t.

Prie leidinio trūkumų gal bus priskaitytas ir tas dalykas, jog rašiniuose, cituojant įvairius autorius, nenurodytos knygos ir puslapiai, iš kurių citata paimta. Tačiau leidinys nesiekia moksliško tikslo, todėl ir spaudinio marginimas skaičiais, nurodančiais puslapius, nėra prasmingas darbas.

Pažymėjus, koks nebuvo mūsų tikslas, berods nėra reikalo žymėti, koks tikslas buvo. Į šį klausimą atsako pats leidinys. Leidinio atsaką galima būtų papildyti senuoju: *feci quod potui.* Atrodo, kalbamojo leidinio reikalu bene tiksliau būtų teisintis: *fecimus quod possibile fuit...*

Galimas daiktas, šis pasiaiškinimas nėra įtikinamas. Galimas daiktas, ne jis vienas nėra įtikinamas. Gal ir mūsų tolimesnieji sumetimai apie Petrausko žygius pasirodys esą reikalingi stambios korektūros. Tačiau ir čia mes norėtume ramintis senąja Aleksandro Pope'o išmintimi: *To err is human, to forgive divine.*

p. 421

neužžels takelis, minių bevaikščiojamas – aliuzija į A. Puškino eil. „Sukūriau sau paminklą...".

p. 422

Leonidas Pasternakas (Pasternak; 1862–?) – dailininkas (poeto Boriso Pasternako tėvas), M. Lermontovo, L. Tolstojaus ir kitų rašytojų knygų iliustratorius.

p. 423

Leonidas Sabanejevas (Sabanejev; 1881–1968) – rusų muzikologas, kompozitorius. Nuo 1926 m. gyveno užsienyje. Sergejaus Tanejevo, Aleksandro Skriabino kūrybos tyrinėtojas, parašęs atsiminimus apie šį kompozitorių.

p. 424

Leonidas Sobinovas (Sobinov; 1872–1934) – vienas geriausių XX a. pirmosios pusės rusų dainininkų (tenorų). Nuo 1897 m. buvo Maskvos Didžiojo teatro solistas, o 1917–1918 m. – ir jo direktorius.

p. 425

Tomas a Kempis – Tomas Kempietis (apie 1380–1471), mistikas, knygos „Kristaus sekimas" autorius.

Eleonora Duse (1858–1924) – italų aktorė, nuo ketverių metų vaidinusi skrajojamose trupėse, vėliau įkūrusi ir savo trupę, su kuria gastroliavo įvairiose šalyse. Jos vaidmenims būdingas psichologiškumas, tragizmas.

p. 427

atelana (lot. *atellana* = fabula) – liaudies vaidinimas, buities scenų improvizacija.

soties – soti (pranc. *sot* – kvailys), prancūzų satyrinės komedijos žanras, tolygus farsui, paplitęs XIV–XV a.

fastnachtšpiliai – Užgavėnių linksmybės.

histrionai (lot. *histrio* – aktorius) – sen. Romos aktoriai profesionalai, IX–XIII a. klajojantys aktoriai, muzikantai, akrobatai.

špilmonai – špylmanai (vok. *Spielmann*), vokiečių ir austrų klajojantys aktoriai viduramžiais.

skomorochai – XI–XVIII a. rusų liaudies skrajojamojo teatro aktoriai, muzikantai, fokusininkai.

žonglieriai (pranc. *jongleur*) – viduramžių laikų klajojantys aktoriai, muzikantai, cirko artistai.

Lope de Vega (1562–1635) – vienas žymiausių ispanų renesanso dramaturgų, parašęs apie 2000 pjesių (socialinių politinių dramų, meilės komedijų ir kt.).

Calderonas (Pedro Calderon de la Barca, 1600–1681) – žymiausias Europos baroko dramaturgas, dažnai gretinamas su Shakespeare'u. Jį domino didžiosios gyvenimo ir religijos problemos.

p. 428

Aristofanas (Aristophanes; 445–385 m. pr. Kr.) – graikų senosios komedijos meistras, daugiau nei 40 komedijų autorius.

p. 430

Hugenotai – Giacomo Meyerbeero (1791–1864) opera (premjera Lietuvoje 1932).

p. 431

Christien Troyes – Chrétien de Troyes (apie 1130–apie 1191), prancūzų truveras, vienas žymiausias senosios literatūros kūrėjų. Parašė eiliuotų riterių romanų („Lancelot", „Persevalis, arba Gralio kunigaikštis" ir kt.).

Wolfram von Eschenbach – Volframas Ešenbachietis (apie 1170–1220). Jo kūrinys „Parsivalis" – svarbiausias eiliuotas viduramžių romanas.

p. 433

Aleksandras Veselovskis (Veselovskij; 1838–1906) – rusų lyginamosios istorinės literatūrologijos atstovas. Gretino įvairių tautų literatūros ir tautosakos faktus. Svarb. darbai: „Lyginamoji mitologija ir jos metodas", „Epo istorija" ir kt.

p. 435

Ivanas Jeršovas (Jeršov; 1867–1943) – rusų dainininkas (tenoras), 1895–1925 m. Marijos teatro solistas.

p. 436

Angelo Catalani (1811–1866) – italų muzikos istorikas. Mesinos „Teatro Reale", Modenos miesto kapelmeisteris. Sukūrė operų ir religinių kūrinių. Parašė monografijų apie XVII a. kompozitorius (A. Stradellą ir kt.).

p. 442

caresse (pranc.) – švelnumas.

p. 445

Otokaras Bžezina (Břesina, tikr. Vaclav Jebávy; 1868–1929) – čekų poetas, turėjęs didelę įtaką Čekijos poezijos raidai. Laiške Vandai Daugirdaitei (1923.III.19–20) Sruoga rašė: „... kad tu žinotum, koks tai įstabus daiktas, tasai Bžezina! Kokia galia, kokia gyvybė <...> ir kaip jame visas pasaulis sukaupta!" Jis išvertė Bžezinos eilėraščių, poemą (iš rink. „Básnické spisy", Praha, 1920). Vieną iš vertimų – „Vigilijos" – žr. R 5[1], p. 137–141.

p. 446

Coming events cast... (angl.) – artėjantys įvykiai iš anksto siunčia [pranašingus] ženklus.

p. 447

Petras Tarulis (1896–1980) – prozininkas modernistas. Domėjosi teatru, vaidino. Reiškėsi kaip dailininkas. Apipavidalino „Keturis vėjus", keletą knygų. Surengė Kaune kelias parodas. Perėmė iš K. Binkio vadovavimą „Keturiems vėjams". Raiškiausia jo knyga – apsakymų rink. „Mėlynos kelnės". Parašė portretinių apybraižų apie M.K. Čiurlionį, Joną Marcinkevičių ir kt.

p. 448

Girolomo Savonarola (1452–1498) – italų dominikonas, pamokslininkas, kėlęs aikštėn dvasininkų, didikų, valdovų ydas. Už maištingumą sudegintas ant laužo.

p. 451

Labanorų miestely... – dabar: Labanoras.

p. 454

Labanorų ežeras – Labanoro ežeras.

p. 455

Eisėtų ežeras – Aisetas (ankstesniuose šaltiniuose vadinamas ir Aisetų ežeru).

p. 458

I awoke one morning... (angl.) – aš atsibudau vieną rytą ir pasijutau esąs garsus.

p. 460

Leonas Karsavinas (1882–1952) – kultūros ir meno istorikas, filosofas, Peterburgo, Kauno ir Vilniaus universitetų, Dailės instituo profesorius. Į Lietuvą atvyko 1928 m. Buvo labai įdomus pedagogas. Parašė daug religinių, filosofinių traktatų. Vienas svarbiausių jo veikalų – „Europos kultūros istorija" (5 t., lietuvių k., 1931–1937, pakart. 1991–1998).

p. 464

Alessandro Stradella (1644–1682) – italų kompozitorius, smuikininkas, dainininkas, poetas. Sukūrė operų, oratorijų ir kt. muzikos kūrinių. („Pieta Signore", beje, nėra jo kūrinys).

p. 466

Dusmenių parapijoj... – dabar: Dusmenų.

p. 467

Steponas Aleksandras Zveravičius (Zwierovicz; 1892–1907) – Vilniaus vyskupas (nuo 1897). Lietuviams buvo nepalankus, lietuviškai nekalbėjo. Tik priverstas metropolito Klapatovskio, 1901 m. atidavė lietuviams Šv. Mikalojaus bažnyčią.

p. 469

Stasys Audėjus (1888–1958) – lietuvių dainininkas (bosas). Studijavo Peterburgo konservatorijoje. 1921–1927 m. buvo Valstybės teatro solistas, vėliau, persikėlęs į Vilnių, – „Vaidilos" teatro aktorius.

p. 470

Donatas Malinauskas (1869–?) – visuomenės veikėjas, Valstybės Tarybos narys. Baigė Žemės ūkio akademiją Čekijoje. Priklausė Vilniaus lietuvių kuopelei „Dvylika Vilniaus apaštalų". Su kitais suorganizavo Lietuvių sąjungą lietuvių teisėms ginti Vilniaus bažnyčiose. Buvo vienas „Rūtos" d-jos steigėjų, Lietuvių Mokslo draugijos Vilniuje narys. 1918 m. pasirašė Nepriklausomybės aktą.

Vladas Mironas (1890–1953) – kunigas, politikas, visuomenės veikėjas. Į lietuvišką veiklą įsitraukė dar mokydamasis Mintaujos gimnazijoje. 1906 m. pasikvietė J. Tumą-Vaižgantą į Vilniaus žinias ir ėmė burti kunigus tautinei veiklai. Buvo Lietuvių mokslo draugijos narys. Visada gynė lietuvių reikalus,

dėl to ištremtas į Gudiją. Buvo Lietuvos Tarybos narys, Nepriklausomybės akto signataras. Vėliau – vyriausias kariuomenės kapelionas, 1938–1939 m. ministras pirmininkas.

p. 472

Non est de pastu... (lot.) – „Ne apie kaimenę kalbama, bet apie vilną".

Was is schwer?.. (vok.) – „Kas yra sunku? Taip klausia pajėgi nešti dvasia, taip ji atsiklaupia tartum kupranugaris ir nori būti apkrauta" (pažod. vert.).

Stanislavas Gabelis (Gabelj; 1849–1924) – rusų dainininkas (bosas), pedagogas, Peterburgo konservatorijos profesorius. Tarp jo mokinių būta ir lietuvių (S. Audėjus, J. Babravičius, V. Grigaitienė, K. Petrauskas, M. Petrauskas, Č. Sasnauskas ir kt.).

Gabrielis (Gabrys) Liutkevičius (1880–1926) – teisininkas, visuomenės veikėjas. Studijavo Peterburgo universitete. Buvo įsitraukęs į revoliucinį socialdemokratų sąjūdį. Buvo Peterburgo lietuvių studentų draugijos valdyboje, dalyvavo Lietuvių mažaturčių draugijos veikloje, rūpinosi jos mokyklų steigimu ir išlaikymu. Buvo suorganizavęs lituanistinius kursus. 1917 m. Lietuvos Tarybos ir Lietuvos laikinosios revoliucinės vyriausybės reikalų valdytojas.

Stanislovas Bytautas (apie 1877–1951) – teisininkas. Baigė Peterburgo universitetą. Grįžęs į Lietuvą, dalyvavo visuomeniniame gyvenime, bendradarbiavo lietuviškoje spaudoje (*Vilniaus žiniose, Lietuvos ūkininke ir kt.*).

Antanas Purėnas (1883–1962) – chemikas. Baigė Peterburgo universitetą. Buvo Lietuvių bendrojo lavinimosi kursų vedėjas Petrograde. Pirmojo pasaulinio karo metu dirbo Draugijoje nukentėjusiems nuo karo šelpti. Vėliau buvo Kauno universiteto profesorius, rektorius. Bendradarbiavo spaudoje.

Aleksandras Glazunovas (Glazunov; 1865–1936) – rusų kompozitorius, dirigentas, vienas žymiausių rusų simfonistų. Sukūrė ir daug kitų muzikos žanrų kūrinių. Buvo Peterburgo konservatorijos rektorius, profesorius. 1925 m. apsigyveno Paryžiuje, koncertavo Europos šalyse, JAV.

p. 474

Aleksandras Ziloti (1863–1945) – rusų pianistas, pedagogas, dirigentas. Maskvos konservatorijos profesorius. 1903 m. Sankt Peterburge nuolat rengdavo simfoninius ir kamerinius koncertus. 1919 m. išvyko į užsienį. Dėstė Niujorko Gulliardo mokykloje.

Aleksandras Šeremetevas (Šeremetev; 1859–1931) – grafas, mecenatas. 1882 m. įkūrė simfoninį orkestrą, rengė nemokamus koncertus, kuriuose pats reiškėsi kaip dirigentas, dalyvavo Rusų muzikos istorijos draugijos veikloje. 1918 m. emigravo į užsienį.

p. 475

„Linksmosios Vindzoro moters" – žr. paaišk. p. 557.

...Galkovskio operoj „Čigonai" – Konstantinas Galkauskas (1875–1963), lietuvių kompozitorius, pedagogas, dirigentas. Baigė Peterburgo konservatoriją

(buvo N. Rimskio-Korsakovo, A. Liadovo, A. Glazunovo mokinys). Parašė įvairių žanrų muzikos kūrinių. „Čigonai" (1908) – vienintelė jo opera.

p. 476

Vladimiras Teliakovskis (Teliakovskij; 1861(?)–1924) – rusų teatro veikėjas. 1900–1917 m. Imperatorinių teatrų direktorius, plataus akiračio žmogus. Rūpinosi spektaklių meniniu lygiu, repertuaru. Jo dienoraštis, aprėpiantis 1898–1917 m., – labai vertingi rusų teatro istorijos puslapiai.

Josifas (Osipas) Palečekas (Paleček; 1842–1915) – dainininkas (bosas), čekas, gyvenęs Rusijoje, pedagogas, Peterburgo konservatorijos profesorius. Buvo scenos meno dėstytojas, Marijos teatro režisierius.

p. 481

Eduardas Napravnikas (Napravnik; 1839–1916) – rusų kompozitorius, dirigentas. Čekas. Rengė koncertus caro rūmuose, kuriuose reiškėsi kaip pianistas ir vargonininkas. 1869–1916 m. buvo Marijos teatro vyriausiasis dirigentas ir vadovas. Pastatė bei atnaujino apie 80 operų.

p. 482

Ivanas Alčevskis (Alčevskij; 1876–1917) – rusų dainininkas (tenoras). Dainavo Paryžiaus operoje, Peterburgo Marijos teatre, buvo Maskvos Didžiojo teatro solistas.

p. 486

Stefanas George (1868–1933) – vienas žymiausių vokiečių simbolistų ir neoromantikų. Buvo veikiamas Nietzche's filosofijos.

„Ein herz voll liebe..." (vok.) – „Širdis, pilna meilės, veržiasi į visas būtybes, / Širdis, pilna užsidegimo, siekia kiekvieno aukščio, / Ir šventai blaiviai prasideda dienos tėkmė" (pažod. vert.)

p. 486

Aleksandro Scarlatti (1660–1725) – italų kompozitorius, Neapolio operinės mokyklos pradininkas ir ryškiausias atstovas. Jis kūrė operas-serijas, dažniausiai istoriniais ar mitologiniais siužetais, kurioms būdingas melodingumas, *bel canto* stilius, atsiskleidžiantis išplėtotose arijose bei rečitatyvuose. Jo kūryba darė įtaką Italijos bei kitų Europos šalių kompozitoriams.

p. 487

Lidija Lipkovskaja (Maršner; 1884–1958) – rusų dainininkė (koloratūrinis sopranas), pedagogė. Dainavo ir gastroliavo daugelyje teatrų. 1906–1909 m. buvo Marijos teatro solistė. Svarbiausi vaidmenys: Tatjana, Violeta, Džilda, Manon, Lakmė, Džuljeta ir kt.

Georgijus Baklanovas (Bakis; 1881–1938) – rusų dainininkas (baritonas). Pasižymėjo temperamentinga ekspresyvia vaidyba. Gastroliavo įvairiuose Rusijos ir pasaulio teatruose. 1915 m. apsigyveno užsienyje.

p. 488

Anatolijus Liadovas (Liadov; 1885–1914) – rusų kompozitorius, dirigentas,

pedagogas. Baigė Peterburgo konservatoriją (N. Rimskio-Korsakovo kompozicijos klasę).

Dmitrijus Smirnovas (Smirnov; 1881–1942) – rusų dainininkas (tenoras). Nuo 1904 m. – Maskvos Didžiojo teatro solistas. Vėliau išvyko į užsienį. Gastroliavo Europoje ir JAV.

p. 491

Joakimas Tartakovas (Tartakov; 1860–1923) – rusų dainininkas (baritonas), režisierius. 1882–1884 ir 1894–1923 m. buvo Marijos teatro solistas. Pagrindiniai vaidmenys: Eugenijus Onieginas, Rigoletas, Tonio (Leoncavallo „Pajacuose").

p. 491

Jevgenijus Vitingas (Viting; 1884–1959) – rusų dainininkas (tenoras), pedagogas. 1907–1918 m. Marijos teatro solistas. Nuo 1920 m. gastroliavo Europoje.

Pierre Loti (tikr. Julien Viaud; 1850–1923) – prancūzų rašytojas. Karininkas, tarnavęs laivyne. Jį traukė egzotiškos pietų ir rytų šalys, jų grožis. Tai atsispindi jo kūryboje, savituose romanuose, kaip antai „Madame Chryzanthème" (1887), turėjęs nepaprastai didelį pasisekimą.

p. 496

Henri Murger (1822–1861) – prancūzų rašytojas. „Bohemos gyvenimas", tikriau – „Bohemos gyvenimo scenos" (1847–1848; rašytojo literatūrinis debiutas) nėra romanas. Knyga tuo metu buvo sudominusi ne vieną kompozitorių, tarp jų ir G. Puccini.

p. 497

...opera Kazačenkos „Pan Sotnik" – Grigorijus Kazačenka (1858–1938), rusų kompozitorius, dirigentas, pedagogas. Opera sukurta pagal T. Ševčenkos „Kobzarių"

p. 500

François-Adrien Boieldieu (1775–1834) – prancūzų kompozitorius. Sukūrė 38 operas ir kitų žanrų kūrinių. Buvo prancūzų operos Sankt Peterburge kapelmeisteris.

Abgeschmackters find... (vok.) – „nieko neskoningesnio aš nerandu pasaulyje, kaip į nevilčių puolęs velnias" (pažod. vert.).

Berliozo „Damnation de Faust" (Fausto prakeikimas) – dabar prigijęs šios draminės legendos (1846) pavadinimas – „Fausto pasmerkimas".

Arrigo Boito (1842–1918) – italų kompozitorius, poetas. Literatūros kūrinius pasirašinėdavo Tobijaus Gorri slapyvardžiu. Parašė libretus G. Verdi operoms „Otello" ir „Falstafas", A. Ponchielli „Džiokondai".

Jules-Paul Barbier (1822–1901) – prancūzų dramaturgas. Drauge su kitais autoriais parašė libretų daugelio kompozitorių operoms (žr. str. „Operos premjera", p. 185, ir paaišk.).

p. 501

couleur locale (pranc.) – vietinis (etnografinis) koloritas.

p. 502

Léo Delibes (1836–1891) – prancūzų kompozitorius, Paryžiaus konservatorijos profesorius. Parašė šešias operas (tarp jų „Lakmė", past. 1883, Lietuvoje pirmąkart –1934), tris baletus, keliolika operečių ir kt.

p. 503

„kučkistų" tradicijas... – turimas galvoje „Galingasis sambūris" („Могучая кучка"), dar vadinamas Naująja rusų muzikos mokykla arba M. Balakirevo būreliu. Jis susikūrė 1857–1862 m. Sankt Peterburge. Šiam sambūriui, kurį sudarė M. Balakirevas, A. Borodinas, C. Cui, M. Musorgskis, N. Rimskis-Korsakovas, pavadinimą sumanė menotyrininkas Vladimiras Stasovas. „Sambūrio" programa buvo pagrįsta revoliucinių demokratų idėjomis.

Aleksandras Sierovas (1820–1871) – rusų kompozitorius ir žymus muzikologas. Leido žurnalą „Muzika ir teatras" (drauge su V. Sierova). Sukūrė keletą operų („Judita", „Rogneda", „Priešo galia"), oratorijų, kantatų ir kt.

p. 504

Jules-Emile-Frédéric Massenet (1842–1912) – vienas žymiausių prancūzų lyrinės operos kūrėjų. 1863 m. gavo Romos premiją. Sukūrė per 20 operų. Iš jų dvi – „Manon" (1939) ir „Verteris" (1931) – ėjo ir Lietuvoje.

p. 505

Geiša – šios operetės (1896) autorius yra anglų kompozitorius ir dirigentas Jones Sidney (1861–1946).

Orfėjus pragare, Skaisčioji Elena – Jacques'o Offenbacho operetės.

Vargšas studentas – austrų kompozitoriaus Karlo Millöckerio (1842–1899) operetė.

Snieguročka – Rimskio-Korsakovo „Snieguolė" (Pavasario pasaka), sukurta 1881 m.

Michailas Rostovcevas (tikr. Eršler; 1872–1948) – rusų operetės aktorius. Komiškų, groteskinių vaidmenų atlikėjas operetėse, operose ir net baletuose.

p. 506

...klasiškoji Glucko opera „Orfėjus ir Euridika" – dabar: „Orfėjas ir Euridikė". Christoph Willibald Gluck (1714–1787), vokiečių kompozitorius, dirigentas. Paveiktas prancūzų enciklopedininkų principų (paprastumas, tiesa, natūralumas), reformavo XVIII a. operą ir baletą. Šiais principais pagrįsta ir opera „Orfėjas ir Euridikė", sukurta pagal R. Calzahigi libretą.

p. 507

Gdež pravota... (rus.) – „Ir kur tiesa, kaip dovana švenčiausia, / Kai nemarusis genijus – paskirtas / Ne tam, kas meile degė ir troškimais, / Kas uolumu ir darbu nusipelnė, – / Bet puošia galvą palaidam padaužai..." (cit. iš: Aleksandras Puškinas, *Poezija. Proza*, Vilnius: Vaga, 1999, p. 306, vertė Kazys Binkis).

p. 509

Albert Kouts (Coates; 1882–1953) – anglų dirigentas ir kompozitorius. 1911–1919 m. Marijos teatro dirigentas.

p. 510

Ivanas Melnikovas (Melnikov; 1832–1906) – rusų dainininkas (baritonas). 1867–1892 m. dainavo Marijos teatre.

p. 511

Tomas Naruševičius (Norus; 1871–1927) – inžinierius, diplomatas, labai aktyvus visuomenės veikėjas. Drauge su kitais 1905 m. įsteigė Maskvos lietuvių savišalpos draugiją, 1914 m. – Maskvos lietuvių komitetą karo pabėgėliams šelpti. 1920 m. kartu su Aleksandru Voldemaru atstovavo Lietuvos Tautų Sąjungoje. 1921–1923 m. buvo Lietuvos įgaliotas ministras Londone. Po Pirmojo pasaulinio karo rūpinosi lietuvių studentų šalpa ir kt. reikalais.

p. 512

Une sorte de Dieu fluide... (pranc.) – „Kažkoks dieviškasis fluidas teka žmonių gyslomis". Savo straipsnyje „Magiškas elementas Krėvės ‚Skerdžiuje'" (žr. R 8, p. 250) pats Sruoga šią V. Hugo citatą taip yra išvertęs: „Kažin kuris skystas Dievas srovi žmonių giminės gyslose".

p. 513

Dmitrij Ovsianiko-Kulikovskij (1853–1920) – rusų literatūrologas, kalbininkas. Svarbiausias jo veikalas – „Rusų inteligentijos istorija" (3 t.). Parašė studijų apie A. Puškiną, N. Gogolį, L. Tolstojų ir kt.

Antonina Neždanova (1873–1950) – rusų dainininkė (lyrinis koloratūrinis sopranas), viena ryškiausių ir talentingiausių rusų vokalinio meno atstovių.

p. 516

Daug naktų ir dienų... – Sruogos versto Aleksandro Bloko eilėraščio „Solveig" fragmentas. Vertimas šiek tiek paredaguotas (palyginti su variantu, skelbiamu R 5[I], p. 71).

p. 518

talant samorodok (rus.) – įgimtas talentas.

naktikovas – kuoduotas pelkių paukštis juoda nugara (Nycticorax nycticorax).

Izidorius Tamošaitis (1889–1943) – kunigas, filosofas, VDU profesorius. Vienas Lietuvių kalbos draugijos (1931) steigėjų. Buvo žurnalų „Vairas" ir „Eranus" redaktorius, Lietuvos žurnalistų sąjungos pirmininkas. Jo filosofinės idėjos artimos augustinizmo ir fenomenologijos atstovams.

Sarah Bernhardt (tikr. Henriette-Rosine Bernard; 1844–1923) – viena žymiausių prancūzų aktorių tragikių. 1899 m. įkūrė teatrą, vėliau pavadintą šios aktorės vardu. Sukūrė daug vaidmenų, filmavosi. Parašė memuarus „Mano dvejopas gyvenimas" (1907), vaidybos vadovėlį „Teatro menas" (1923).

p. 526

Ot Boga moj posoch, ot Boga svirelj (rus.) – „Skudutį ir lazdą man davė dangus" (cit. iš rink. Jurgis Baltrušaitis, *Žemės laiptai. Kalnų takas*, Vilnius: Vaga, 1973, p. 159, vertė Linas Broga).

Apie „Kiprą Petrauską":

V. Bičiūnas, „Kipro Petrausko monografija", *7 meno dienos*, 1929, Nr. 43, p. 6, parašas *V. B-nas.*

A. Indra, „Kipro Petrausko monografija", *Lietuvos aidas*, 1929, lapkr. 2, Nr. 250.

B. Sruoga, V. Žadeika, „Kipras Petrauskas, *Lietuvos aidas*, 1929, lapkr. 4, Nr. 251, parašas *Pr. Kvtks.*

J. Tumas, „Kipras Petrauskas", *Vairas*, 1929, Nr. 2, p. 184–185.

V. Bacevičius, „Kipras Petrauskas", *Židinys*, 1929, Nr. 12, p. 471.

„Knyga apie Kiprą Petrauską", *Lietuvos aidas*, 1936, gruodžio 19, Nr. 584, parašas *Spv.*

REDAKCINĖS PASTABOS

Raštų 10 tomas atspindi Balio Sruogos – teatro kritiko ir istoriko – veiklą 1911–1929 m. Beveik visi šį tomą sudarantys straipsniai, studijos, recenzijos buvo publikuota to meto periodikoje. Keturiolika iš jų paskelbti Algio Samulionio sudarytoje ir parengtoje Balio Sruogos straipsnių rinktinėje *Apie tiesą ir sceną* (Vilnius: Scena, 1994). Tik du nedidelės apimties straipsniai („Teatro pasileidimas" ir „Operos režisieriaus reikalu") skelbiami iš rankraščio.

Perspausdinama čia ir jau bibliografine retenybe virtusi B. Sruogos ir V. Žadeikos monografinė knyga Kipras Petrauskas (Kaunas: Tulpė, 1929), tikriau – Sruogos parašytasis tekstas. O abiejų autorių „prakalba", kurioje aptariamas knygos pobūdis, publikuojama „Paaiškinimuose" (p. 559–561).

Vietoj įvado šiame tome iš knygos *Apie tiesą ir sceną* kartojamas įžvalgaus Sruogos kūrybos tyrinėtojo Algio Samulionio (1936–1994) straipsnis „Teatro vizija, teatro kasdienybė". Remiantis naujais šaltiniais paredaguoti ir papildyti, spausdinami ir minėtų keturiolikos publikacijų komentarai, parašyti A. Samulionio.

Rengiant tekstus, laikytasi tų pačių principų, kaip ir ankstesniuose tomuose. Taisomos akivaizdžios rašybos ir skyrybos klaidos, korektūriniai riktai. Daugelis taisymų (praleistų, spėjamų, klaidingų žodžių, jų galūnių) nurodomi laužtiniuose skliaustuose.

Kadangi didžiuma Sruogos straipsnių ir recenzijų buvo spausdinta įvairiuose to meto periodiniuose leidiniuose, kurių redaktoriai rėmėsi skirtingomis rašybos (ypač tarptautinių žodžių, svetimų kalbų asmenvardžių) nuostatomis, publikacijose daug įvairavimo, kurį, beje, mėgo ir pats Sruoga. Kai kurie dalykai, įvairuojantys tame pačiame tekste (pvz., pjesa ir pjesė, aktoris ir aktorius, režisieris ir režisierius, loža ir ložė, europiečiai ir europiečiai, ir t.t.) suvienodinami. Tačiau išlaikoma gana nenuosekli „sruogiška" nelietuviškų pavardžių rašyba, vienur lituanizuota, kitur originali (tie variantai atsispindi asmenvardžių rodyklėje). Netaisomos sulietuvintos kitakalbės pavardės ir A. Samulionio straipsnyje.

Paaiškinimuose pateikiami citatų, motto, įvairių posakių, atskirų žodžių svetimomis kalbomis pažodiniai arba meniniai vertimai.

SANTRUMPOS

ATIS – B. Sruoga, *Apie tiesą ir sceną*: Straipsniai apie teatrą, parengė Algis Samulionis, Vilnius: Scena, 1994

LŽ – Lietuvos žinios

LNMB RKR – Lietuvos nacionalinės M. Mažvydo bibliotekos Retų knygų ir rankraščių skyrius

MACBR – Mokslų akademijos Centrinės bibliotekos rankraščių skyrius

MDAT – Maskvos Dailės akademinis teatras

MDT – Maskvos Dailės teatras

VDU – Vytauto Didžiojo universitetas

VOBT – Vilniaus operos ir baleto teatras

R 5^{I} – B. Sruoga, *Raštai*, t. 5^{I}, Vilnius, 1998

R 5^{II} – B. Sruoga, *Raštai*, t. 5^{II}, Vilnius, 1998

R VI – B. Sruoga, *Raštai*, t. 6, Vilnius, 1957

R 8 – B. Sruoga, *Raštai*, t. 8, Vilnius, 2002

ASMENVARDŽIŲ RODYKLĖ

Adam A. 537
Adomavičius P. 16, 19, 529
Adomėnas V. xvi
Aichenvald J. xv, 103, 536
Aizman D. 539
Aizopas 95
Akiba ben Joseph 80, 533
Albert d'E. 381, 555, 556
Alčevskis (Alčevskij) I. 482, 483, 513, 564
Aleksandrov 49, 50
Aleotti G. 316
Alkajus 80
Alšauskas, kun. 462–464
Anakreontas (Anakreonas) 80, 163
Andriušis P. xvi
Antanaitis V. 8, 9
Antoine A. xv, 92, 198, 535, 542
Antuanas A. žr. Antoine A.
Appia A. 198, 316, 542
Apulėjus 164, 212, 433
Arbenin D. 203
Aretino P. 253, 387
Ariosto L. 253, 387
Aristofanas 428, 560
Aristotelis 160, 161, 166, 204
Arlauskaitė (Orlauskaitė) Z. 12, 207, 248
Asnykas A. 4, 21, 529
Audėjus S. xvi, 469, 470, 563
Augier E. 537
Augustinas šv. 138
Bab J. 402–404, 408, 519, 557
Babickaitė-Graičiūnienė U. 14, 222, 529
Babrauskas B. xvi
Babravičius J. 563
Bacevičius V. 568
Baironas (Byron G.) xi
Baklanov G. 487, 513, 565
Balakirev M. 566
Baltrušaitis J. viii, 99, 106, 153, 383, 524, 525, 526, 529, 536, 555, 568
Baluchatyj D. 349
Bapst 262, 548
Barbier J. 185, 186, 500, 541, 566
Basanavičius J. 201
Basserman 337
Batiuškov 500
Béancourt 500
Becker 307
Beethoven L. van 500
Beims 306, 308, 310
Bel-Geddes N. 198, 543
Bémont Ch. 291, 550
Benelli S. xviii
Berlioz H. 500, 566
Bermont P. 218, 544
Bernhardt S. 519, 520, 567
Berriat Saint-Prix 262
Bičiūnas V. 131, 182, 304, 529, 530, 538, 539, 541, 557, 568
Bikas J. 456, 457

Bil-Belocerkovskij 353, 355, 553
Bilminiūtė E. 12
Binkis K. 561, 568
Bytautas 473, 563
Biržiška M. 294, 295
Biržiška V. 511
Bitterling R. 275
Blekaitis J. xvi
Blokas A. 516, 536, 567
Bock H. 299
Böcklin A. 372, 554
Boehn M. von 406
Bogoliubov 510
Bogrinovskis (Bogrinovskij) M. 436, 438
Boieldieu F.A. 500, 566
Boileau (Bualio) 353
Boito (Boitas) A. 46, 500, 506, 532
Borcherdt 279
Borodin A. 566
Bradūnas K. xvi
Brankusi C. 542
Brazdžionis B. xvii
Braziulevičius V. 12
Braždytė M. 4
Brioschi 369
Briusov V. 101, 102, 534
Brod M. 80, 533
Brodmeler 263
Broga L. 555, 568
Bruckmann F. 406
Brückner 372
Būdavas S. xvii
Buchtrolz G.T. 373, 375
Bulle H. 312
Buontalenti B. 315, 551, 556
Burckhardt J. 369, 554
Busilas A. 12
Būtėnas J. xvii
Butts W. 105
Bžezina (Břesina) O. 445, 561
Caillavet G.A. de 546
Calderon P.B. de 345, 427, 561
Calvay L. 214
Calzahigi R. 567
Carné M. 541, 555
Carré M. 500, 541
Catalani A. 436, 561
Cezaris 100
Chamisso A. von 185, 541
Chodowiecki D. 274, 549
Chronegk L. 534
Chudekov 333
Closson E. 431
Coates (Kouts) A. 509, 567
Cohen G. xv, 259–263, 271, 328–330, 551, 552
Collus 540
Copeau J. 198, 543
Coquelin B. 110, 113, 114, 534, 537
Corneille P. 35, 387
Craig E.G. xvi, 36, 99, 100, 102, 117, 118, 168, 198, 255, 316, 386, 439, 531, 535, 542, 543
Creizenach W. 329
Creuzeracht 349
Cui C. 566

Čechov A. 94, 353, 531
Čepinskis V. 242, 547
Čerkesas J. 6
Čibas D. xvii
Čingischanas 360
Čiurlionienė-Kymantaitė S. 207, 245, 283, 543, 546
Čiurlionis M.K. 28, 37, 229, 561

Daisenberger J.A. 70
Danilevska 489
Dante A. 45, 80
D'Annunzio G. 99
Daugirdaitė-Sruogienė V. xiii, 561

Daugirdas K. x
Dauguvietis B. xii, 169–177, 180, 189–193, 230, 231, 235–237, 242, 281–283, 285, 286, 390, 393, 394, 408–410, 416, 538, 540, 542, 546, 556, 557
Deburau Ch. 555
Deburau J.B.G. 387, 555
Delibes L. 502, 566
Delsarte A.F. 113, 537
Deržavin K. 326
Devrient E.Ph. 70, 77, 81–83, 185, 258, 533, 548
Devrient L. 258, 533
Dickens Ch. x, 336
Diderot D. 90, 91, 534
Didžiokas V. 538, 546
Didžiulienė-Žmona L. 530
Diebold B. 275, 276, 349
Dikensas žr. Diekens Ch.
Dineika V. 231, 285
Dobrovolskaja 484, 485
Dočkus P. 510
Doebber A. 275
Dostojevskis (Dostojevskij) F. 336, 477, 479, 480
Dreyer M. 546
Dresler K. von 375
Drigo R. 43
Druckis-Liubeckis H. 546
Dubeneckis V. 168, 186, 187, 281, 282, 392, 556
Duchartre P.L. 349, 388
Dulaitis V. 12
Dumas A. 255, 340
Dürer A. 435
Duse E. 424, 519, 520, 560
Dvarionaitė J. 188, 216–218
Džeromas žr. Jerome J.K.
Džingishanas žr. Čingischanas
Eckermann J.P. 500
Edipas 165
Edlibach G. 273
Elžbieta, karalienė 427, 428
Erler F. 198
Eschenbach W. von 431, 560
Eschilas 221, 251, 342–345
Euripidas 342–344, 355

Fedotas-Sipavičius (Sipaitis) V. 191, 236, 251, 285
Fet A. 80, 522
Fétis E. 209, 210, 432, 434, 544
Fibich Z. 44, 532
Finn 49, 50
Fischel O. 406
Fischer S. 357
Flemming W. 270, 347, 349
Flers R. de 546
Fougué F.M. de [?] 185
France A. 518
Fries A. 273
Froherz R. 307
Fromas-Gužutis A. 528
Fuchs G. 97–100, 102, 316, 535
Fülop-Miller R. 361, 405, 408, 554
Furtenbach J. 315, 551, 556

Gabelis (Gabelj) S. 472, 473, 476–478, 482, 484, 485, 563
Gaidarov 50
Galaunienė-Nezabitauskaitė A. 287, 288, 550
Gališauskaitė (Gališauskaičia) E. 470, 471
Galli da Bibbiena F. 316
Galkovskis (Galkauskas) K. 475, 563
Gegenbach P. 273
Gémier F. 198, 221, 336, 349, 542, 545
Georgas II, hercogas 91, 534
George S. 80, 486, 563

Gerardi, pulk. 490
Germanova 49, 50
Giedraitis-Spalis R. xvii
Gippius V. 326
Gira L. viii, 14, 169, 170, 176, 182, 195–197, 199, 201–203, 225, 226, 238, 239, 241–244, 247–249, 410–411, 529, 541, 542, 545
Glazunov A. 44, 473, 563, 564
Glinskis K. xiv, 5, 12, 34, 169, 179, 180, 204–207, 230, 238–244, 246, 248, 410, 411, 529, 530, 531, 540, 546
Gluck Ch.W. 506, 552, 566
Goethe W.A. 80, 96, 155, 254, 304, 495, 500–502, 547
Gogolis (Gogolj) N. 326, 335, 336, 502, 567
Goldoni C. 160, 540
Gor M. 395, 396, 415, 416, 557
Gorevaitė 44
Gorkis (Gorkij) M. 46, 94, 107, 121, 534, 537
Goštautas S. 248
Gounod Ch. 494, 499–501, 506, 541
Gowo H. 375
Gozzi C. 160, 539
Gregor J. 361–369, 405, 428, 500, 553, 557
Gregorauskas J. 190
Grybauskas J. xvii
Grigaitienė V. 563
Grigonis M. 4, 6, 9, 527
Grincevičius Č. xvii
Gropius W. 377, 554
Gross E. 275
Gruodis J. 167, 543
Guarini 253
Guitry S. 555
Günther J. 276
Gustaitis A. xvii
Gutowski W. 4, 527
Gvozdev A. xv, 279, 324, 326, 551
Gzovskaja 50

Haas W. 357, 359
Hagemann C. 275
Halévy Fr. 541
Hammitzsch 263, 548
Harden M. 318
Hauptmann G. 169, 209, 544
Hech T. 379
Heine H. 54, 80
Hejermans H. 531
Henbach J.F. 392
Hennebert 500
Hennequin M. xvi, 257, 540
Herodotas 165
Herrmann M. xv, 257, 258, 263–277, 279, 314, 324, 329, 330, 362, 366, 547, 549
Herterich F. 397, 401
Hesiodas 81
Hill W. 275
Hoffmann E.T.A. 183, 185, 186, 541
Homeras 45, 81, 155, 163, 402
Hugo V. 567

Ibsen H. 35, 36, 83, 93, 99, 157, 189–194, 229, 235, 249, 250, 254, 335, 336, 475, 531, 535, 536, 541, 546
Iešmanta A. 530
Inčiūra K. xvii
Indriliūnas M. xvii
Ivanov Viač. 104, 120, 529, 536
Izvekov I. 326

Jabločkina A. ix
Jablonskis J. 219
Jakštas K. 11, 528
Jankauskas K. xvii
Janulaitis A. 546
Januškevičienė R. 529

Jasinskaitė 6
Jasiūnas A. xvii
Jasūdis A. 10, 12, 528, 530
Jaunutis žr. Strazdas A.
Jerome J.K. 170, 542
Jeršov J. 435–438, 493, 497, 513, 561
Jessner L. 279
Jevreinov N. 103, 120, 198, 536
Jocaitis V. 223
Jomantas V. 131, 538
Jonas šv. 214, 440
Jonas Auksaburnis šv. 435, 448
Jonas Baisusis 435, 482
Jonynas V.A. xvii
Juknevičius R. xvii
Jurašūnaitė N. 139, 237, 285
Jurgis šv. 215, 439–441
Juršys K. 150, 236, 248, 285
Juška J. 9
Juškevičius R. xvi

Kačialov V. viii, 49, 50, 336
Kačinskas H. 150, 236, 248
Kafka F. 533
Kaiser G. 531
Kajavė G.A. žr. Caillavet G.A. de
Kalderonas žr. Calderon P.
Kalidasa 165, 212, 433
Kalvelis L. xvii
Kamenskis (Kamenskij) V. 114, 537
Kaminskis J. 528, 537
Kant E. 273, 332
Karsavinas L. 460, 562
Katelė J. 9
Kaulfuss-Dresch 263
Kautsky K. 372
Kazačenka G. 497, 565
Kazimieras šv. 215
Kedrovai 416, 514
Kehrer 271
Kerenskis L. 505
Kernius-Kernauskas A. 202, 203, 230, 546
Kerr A. 357–360, 553
Keržencev P. 538
Kirša F. 238, 248, 547
Kizeveter A. xv, 335, 336, 345
Kiznis J. xvii
Klabundas 344, 552
Klein B. 376
Klein R. 224
Kleiner I. 341
Klimas P. 511
Klopfleisch-Klaudius J. 275
Klumpickienė 19
Knipper-Čechova O. xiii, ix, 49, 50
Kojenas G. žr. Cohen G.
Komisarževskis F. viii, 198, 538
Konfucijus 433
Koonen A. viii, 531, 536
Köppke M. 357–359
Kornelis žr. Corneille P.
Köster A. 263, 275, 279
Kreigas G. žr. Craig E.G.
Kreisler F. 43
Krėvė V. x, xi, 130, 131, 335, 336, 516, 538, 567
Kristus 260, 292
Krivickas B. xvii
Kronin (Knorin?) 353
Krupavičius M. 55, 533
Krupenskis (Krupenskij) 488, 490, 491
Ksenazovskis 505
Kubertavičius P. 192, 199, 236, 283, 284, 286
Kudirka V. 478
Kugal A. 349
Knudsen H. 263, 275
Kuprin A. 131
Kupstas A. 9, 248
Kurmytė O. 236, 245, 251, 285, 394
Kusevickis (Kusevickij) S. 241, 547

Kutkauskas-Kutkus A. 184, 188, 202, 203, 248
Kutscher (Kutšeris) A. xvi, 279
Kuznecova-Benua M. 287

Landsbergis-Žemkalnis G. 469, 470, 532
Lang A. 72
Lang G. 77
Langai 71
Lassen 500
Latkemever 372
Laucius J. 143, 199, 245
Lazarus W. 276
Lecocq Ch. 539
Lehmbruck W. 189, 542
Leišis 3
Lėmbriukas žr. Lehmbruck
Lengjelis M. 546
Leonardo da Vinci 45, 71, 435, 533
Leoncavallo R. 493, 496, 565
Lermontov M. 478, 479, 560
Lessing G.E. 81, 84, 90, 91, 93, 160, 534
Lettner 369
Levinson A. 333
Levinson-Benari J. 395
Levy S. 108, 534
Liadov A. 488, 564
Linartas J. 530
Lintilhac E.F. 262, 548
Lipkovskaja L. viii, 487, 513, 514, 565
Lysenka-Koničius I. 527
Litzmann B. 258, 548
Liudvikas, kaizeris 68
Liudvikas XIV 206, 345
Liudvikas šv. 290–293, 553
Liutkevičius G. 472, 563
Loch F. 375
Lope de Vega 35, 45, 89, 375, 427, 560
Loti P. 493, 565
Louis IX (Liudvikas IX)
Louis Quatorse žr. Liudvikas XIV
Lubickas P. 545
Ludendorf 435
Lunačiarskis A. 351, 353

Machiavelli N. 253, 387
Mačernis V. xvii
Maeterlinck M. 80, 536
Maironis 15, 171, 223, 478, 545
Mayrai 71
Majakovskis (Majakovskij) V. 345
Maknys V. xvii, 527–528, 530
Mâle E. 271, 549
Malher G. 552
Maliauskas (Maliauskis) A. 60, 533
Malinauskas (Malinauskis) D. 470, 562
Manuel N. 273
Marc J. 184, 541
Marcinkevičius J. 561
Mardžanov (Mardžanašvili) K. 106, 536
Marija Magdalena 80
Marijošius A. 4, 527
Marinetti F.T. 120, 538
Markas M. 527, 531
Martini A. 198
Mascagni P. 493
Massalitinov 50
Massé V. 541
Massenet J.E.F. 495, 496, 504, 566
Matuzevičius E. xvii
Meyerbeer G. 311, 496, 541, 551, 560
Mejerhold V. viii, 21, 100–102, 168, 198, 335, 354, 362, 368, 371, 428, 510, 534, 536
Mendelssohn-Bartholdy F. 500
Mic C. žr. Miklaševskij K.
Mikelangel 45, 75
Mikel Anželas žr. Mikelangel
Miklaševskij K. xvi, 349, 385–389
Mykolaitis-Putinas V. 172, 441, 542, 545
Miliūnas V. xvii
Millöcker K. 566

Mironaitė M. xvii
Mironas V. 470, 562
Mirskis L. 557
Mocartas žr. Mozart W.A.
Modigliani A. 542
Moissy A. 336, 337
Mokulskis (Mokulskij) S. 326
Molière (Moljeras) 157, 221, 251, 281–283, 285, 286, 335, 338, 342–344, 388, 391, 392, 427, 537, 557
Mongrédien G. 349
Moniuška (Moniuszko) S. 464, 471, 473, 498
Monsy M. de 228, 229, 546
Montvila[s] J. 7, 527
Montvilas St. 5, 7, 527
Moskvin I. viii, ix, 337
Mozart W.A. viii, 111, 112, 507, 508
Müller A. 259, 260
Müller-Freienfels R. 205, 543
Miuller V. 349
Murger H. 496, 565
Musorgskis (Musorgskij) M. 566

Napravnik E. 481, 492, 493, 509, 510, 514, 564
Naruševičius T. 511, 567
Nemirovičius-Dančenka V. viii, 531
Nezlobin viii
Neždanova A. viii, 513, 567
Niessen C. 279
Nietzsche F. 45, 104, 564
Nyka-Niliūnas A. xvii
Nikolai O. 556
Nitšė žr. Nietzsche F.
Novalis 345
Noverre J.-G. xvi, 331–334
Noveras Ž. žr. Noverre J.-G.

Oberländer H. 273
Obuchov S. 483
Offenbach J. 146, 147, 539, 566
Öhmichen 259–261
Oleka-Žilinskas A. x, xi, 231
Ona, Anglijos karalienė 207
Orintaitė P. XVII
Ostrauskas K. 529
Ostrovskis A. 505
Oškinaitė J. 132, 147, 248, 285
Ovsianiko-Kulikovskis (Kulikovskij) 513, 567
Ožeškienė (Orzeszkowa) E. 199, 543

Paleček J. 478, 509
Paparonis žr. Šmulkštys A.
Parfait 262
Parigi G. 315, 392, 551
Pascal 78
Pasternak B. 560
Pasternak L. 422, 560
Pašakarnis S. 6, 7, 9
Paulauskas 8
Pavlova A. 112, 537
Pavlovskis T.
Pelaitis 248
Pelissier G.J.M. 221, 254, 547
Perecas I.L. 395, 556, 558
Petersen J. 263, 277, 278, 324, 549
Petit de Julleville L. 259, 262
Petkevičaitė-Bitė G. viii, 21, 529
Petkūnas 150, 236, 285
Petrarca 80
Petrauskas Jonas 441
Petrauskas Juozas 446
Petrauskas Jurgis 207, 236, 245, 251, 283–285, 410, 411
Petrauskas Kipras viii, 28, 202, 209–219, 231, 419, 421–526, 558–560, 563
Petrauskas Mikas 28, 448–451, 454–464, 469–472, 476, 477, 528, 532, 563
Petrov P. 187

Pfeifen-Belli 278
Pilka S. 231
Pindaras 163
Piotrovskij A. 326, 551
Pirandello L. 390–394, 556
Piranesi G.B. 367, 369, 554
Pirchan E. 371, 378, 379
Piscator E. 377, 378
Pitojev 337
Platon I. 531
Platonov 291
Plautas 165
Plinius M. 557
Poe E. 80
Ponchielli A. 566
Pope A. 559
Poupeye C. 390, 402–404, 408
Povilaičius S. xvii
Pozemkovskis (Pozemkovskij) 496
Požėla A.E. 242
Praksitelis (Praxitel) 121, 189, 304, 538, 550
Pranciškus šv. 78
Pravdinas V. žr. Lubickas P.
Presniakov 478
Provost E.F.Ch. 537
Provost J.B.. 537
Prutz R.E. 258, 548
Puccini G. 287, 493, 494, 496, 497, 565
Puida K. VIII
Pundzevičius-Petliukas P. 529
Purėnas A. 472, 473, 563
Puskunigis L. 16
Puškin A. 94, 255, 438, 459, 478, 479, 506–508, 522, 535, 548, 559, 567

Rablė (Rabelais) F. 345
Racine J.B. 35, 114, 387
Radauskas H. xvii
Radlov S. 270, 279, 338, 346, 347, 349
Račkauskas 9
Rafaelis 158, 160, 161, 345
Raila B. xvii
Rapp 279
Rasinas žr. Racine
Rasputin G. 40, 41, 532, 553
Rastenis J. 448, 449, 459
Rastenytė-Petrauskienė J. 447, 449
Reinhardt M. ix, 103, 198, 316, 371, 536, 543
Resler žr. Rössler K.
Rigal E. 262, 349
Rykov A. 326
Rymaitė O. 193, 199, 244–248, 547
Rimskij-Korsakov N. 475, 482, 502, 503, 505–507, 564, 566
Rimša P. 26
Rodenas (Rodin) O. 188
Royer A. 262, 548
Rolland R. 289–293, 550
Romanov K., kunigaikštis 491
Romanova A.P., kunigaikštienė 491
Ronkus A. xvii
Rossini G.A. 490, 491, 500
Rössler K. x
Rostovcev M. 505, 566
Rostovskis (Rostovskij) 490, 493
Rottonera 369
Rouché J. 198, 403, 542
Rouf J. 273
Rubensas 435
Rucevičius A. 546
Rudaitytė A. 139
Rūkas A. xvii

Sabanejev L. 422–424, 521, 560
Sacchi (Sacco) G.A. 160, 539
Sachs H. 165, 264–268, 540, 549
Safo (Sapho) 80
Saint-Saëns C. 541
Saliamonas 80, 433
Saljeris 507

Samulionis A. xviii, 527, 569
Santvaras S. 544
Sapunov N. 100, 536
Sasnauskas Č. 11, 21, 528, 563
Satori-Neumann B. 275
Savickis J. 227, 545
Savonarola G. 448, 561
Scarlatti A. 486, 565
Schiffrin J. 385
Shakespeare W. xvi, 22, 35, 45, 89, 105, 155, 157, 221, 251, 255, 266, 342–345, 355, 388, 464, 479, 531, 533, 535
Shaw B. 99, 210, 518, 519
Schiller F. 257, 263, 345, 479, 518, 519, 535, 548
Schinkel K.F. 97, 316, 535
Schönberg A. 552
Schopenhauer A. 525, 536
Schröder F.L. 258, 548
Scribe E. 203–208, 543
Semper G. 97, 535
Serlio S. 315, 369, 554
Seneca 492
Sidney J. 566
Sierov A. 503, 566
Sierova V. 566
Sievert L. 371
Simonidas 80
Siparis J. 139, 149, 150, 236, 248
Sisson Ch.J. 349
Skriabin A. 37, 104, 120, 529, 532, 536, 560
Slonimskij A. 326
Smetona A. 470, 472
Smirnov 488, 496–499, 504, 513, 565
Smith A. 388
Sobinov L. viii, 424, 436, 437, 495–501, 506, 513, 521–523, 560
Sodeika A. 188, 202, 217, 248
Sodeika S. 217, 248
Sofoklas 342–345
Sokolov P. 326
Solertinskis (Solertinskij) J. 333, 334, 552
Sologub F. 83, 533
Solovjov V. 326
Solvay L. 434, 493, 496
Songaila M. 230, 546
Sotnikovaitė V. xvii, 396, 557
Sruoga B. vii–xix, 528, 529, 530, 531, 533–535, 537, 539, 542, 545, 548, 549, 552, 567–569
Spohr 500
Stachas 463
Stakauskas J. 9
Stanikūnas 6
Stanislavskis K. viii, xvi, 49, 50, 92, 175, 198, 199, 228, 241, 284, 336, 352, 353, 356, 360, 366, 367, 412, 415, 531, 532, 535, 537, 543, 549
Stanulis J. 172, 285, 286
Starkas E. 477
Stasov A. 566
Steponavičius V. 39, 169, 192, 193, 207, 532
Steinruc (Šteinriukas) Al. 337
Stikliorius J. 242, 547
Stradella A. 464, 562
Stranieris J. 343
Strazdas J. 12, 299–304, 527, 550
Strazdai K. ir J. 294, 296–302, 550
Strich F. XI
Strindberg A. 99
Sudeikin S. 100, 536
Sulikas-Volkas 3
Sutkus A. ix, x, xiv, 34, 102, 103, 123, 124, 131, 139, 140, 150, 233, 238, 243, 248–252, 336, 410, 414, 530, 531, 536–539, 557
Suvorin A. 545
Svietlov 333

Šaliapin F. xv, viii, 45–47, 460, 484, 491, 492, 498, 499, 502, 506–510, 513, 514, 518, 521–523, 525, 526, 532
Šaltenis R. xviii
Šekspyras žr. Shakespeare W.
Šeremetev A. 474, 563
Šerer-Bekefi 44
Ševčenka T. 565
Šidagis (klebonas) 465
Šikšnys-Šiaulėniškis M. viii, 528
Šileris žr. Schiller F.
Šimkus S. 12, 167, 476
Šimonis K. 439
Šlamas, kun. 466, 467
Šmulkštys A. 294, 295, 304
Šoloraitė 44
Šopenas (Chopin) F. 43
Špet G. 349
Štrichas žr. Strich F.
Šulginas Ch. 219
Šumanas (Schumann) R. xi
Švenkas viii

Tagorė R. 55, 94, 535
Tairov A. viii, 83, 105–110, 112–126, 152–153, 160, 165, 197, 198, 208, 282, 317, 352, 353, 364, 428, 531, 534, 537, 538
Tallat-Kelpša J. 12, 19, 480
Tamaliūnas V. 139, 285
Tamošaitis I. 518, 567
Tanejev S. 560
Tannenbaum E. 275
Tartakov I.V. 491, 504, 565
Tarulis P. 447, 562
Tarvydas J. 170, 195, 542, 544
Tasso T. 387
Teliakovskis (Teliakovskij) V. 476, 481–486, 489, 499, 504, 564
Terentius (Terentijus) 273, 387
Tertulijonas 138
Thomas A. 541, 547
Tichomirov N. 384, 555, 556
Tiutčev F. 524, 525
Tyzenhauzas, grafas 454
Tolstojus L. 254, 402, 422, 479, 560, 567
Tomas a Kempis (Tomas Kempietis) 425, 560
Trissino G. 253
Troyes Ch. de 431, 561
Tumas-Vaižgantas J. 39, 294, 304, 550, 563, 568
Trofilovaitė 44

Unold M. 374
Ūsas 11

Vachtangov J. 282, 364, 367, 395, 415, 428, 545
Vaičiūnas P. 8, 223, 543, 545
Vaičiūnienė T. 236
Vaičkienė M. 19
Vaičkus J. ix, 32, 33, 144, 230, 286, 410, 411, 414, 531
Vailokaitis 511
Vainiūnaitė A. 179, 180, 193, 206, 285
Vaitkus M. 196, 542
Valeika F. 462
Valiukas V. 8
Varnas A. 24
Varničius P. 4
Velflinas H. žr. Wölfflin H.
Vencevičaitė J. 188
Venclova A. 547
Vengris A. xvii
Venslovas M. 9
Verbickaitė E. 4, 6
Verdi G. 486, 489, 546, 547, 556, 566
Veselovskis (Veselovskij) A. 433, 561
Vydūnas viii
Viekov N. 182–184, 186–188, 201–203, 218, 219, 543, 544

Vienožinskis A. 458
Vienožinskis J. 458
Viltzakas 44
Vineriai xvi
Viting (Viting) J. 493, 565
Vitkauskas A. 410, 411
Vitruvijus 315, 554
Vizbaras F. 189, 541
Völcker B. 273, 274, 549
Voldemaras A. 567
Volf 337
Volkenštein V. 349
Voltaire 387
Volteris E. 301
Vosyliūtė N. 237, 284–286
Vsevolodskij-Gerngross V. 326

Wagner R. 209, 210, 214, 216–219, 222, 332, 372, 381, 431, 435, 439, 496, 502, 535
Weber M. 271
Webster J. 95, 535
Wegner 183
Wegener 263
Weltmann L. 276
Wild H. 276
Wilde O. 36, 83, 94, 531
Windthorst 56
Wolff E. 279
Wölfflin H. xv

Zaborskaitė V. xvii
Zahaiškevičius S. 4, 527
Ziloti A. 474, 563
Zveravicius (Zwierowicz) S.A. 467, 562
Zöllner 500
Zorin 352
Zweig S. 290

Žadeika V. 558, 568, 569
Žalinkevičaitė A. 172, 179, 206, 237, 285, 544
Žukas K. 458

Sruoga, Balys

Sr 21 Raštai: septyniolika tomų / Balys Sruoga – Vilnius: Alma littera, 1996 – .

ISBN 9986-02-165-0 (įr.)

T. 10: Teatro kritika, 1911–1929 / [sudarė Algis Samulionis, parengė Donata Linčiuvienė]. – Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2005. – 581, [1] p. – Bibliogr. paaišk.: p. 527–568. – Asmenvardžių r-klė: p. 571–581. – ISBN 9955-698-03-9

Šiame tome spausdinami Sruogos straipsniai apie teatrą, studijos, recenzijos, etiudai (1911–1929). Taip pat B. Sruogos ir V. Žadeikos monografinės knygos *Kipras Petrauskas* Sruogos parašytoji dalis.

UDK 888.2

BALYS SRUOGA

RAŠTAI

X tomas

Redaktorė DONATA LINČIUVIENĖ
Vokiškų tekstų redaktorė LIUCIJA CITAVIČIŪTĖ
Dailininkas VYTAUTAS VALIUS
Maketuotoja VIDA DAŠKUVIENĖ
Išleido Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas
Antakalnio g. 6, LT-10308 Vilnius
Tel. +370 5 2125332, faksas +370 5 2616254
El. paštas: knyga@llti.lt
Svetainė internete: www.llti.lt
Spausdino UAB „Sapnų sala"
S. Moniuškos g. 21, LT-08121, Vilnius
Tel. +370 5 2780580